# 目　录

# 乐器之王～钢琴

钢琴是广泛流行于世界各国的键盘乐器。现代钢琴有两种，一种是卧式钢琴，弦是水平布置的；一种是立式钢琴，弦是上下竖置的。正常的钢琴无论体积大小，都有 88 个键。它既能演奏和声与复调音乐，又能担任独奏、重奏、伴奏，而且它的结构复杂、音域宽广，表现力极其丰富，并具有高难度的演奏技艺。现今用外语称钢琴为“*Piano*”，其实它的全称应该是“*Pianoforte*”，是“弱－强”的意思。钢琴的发明者是意大利人克里斯托福里（*Bartolomeo cristofwi*1655～1731），他于 1709 年在佛罗伦萨用羽管键琴的琴身制作出一架击弦乐器，他为他所制造的乐器命名为“有强弱音的羽管键琴”（*gravicembalo col piano e forte*），而“*pianoforte*”的称呼就起源于此。钢琴从发明到现在已有近 300 年的历史，在此期间，钢琴经历了人们无数次的改革、完善，终于在 19 世纪登上了“乐器之王”的宝座，成为人类最喜爱的乐器之一。

钢琴的前身最早是拨弦古钢琴，也称羽管键琴和击弦古钢琴。当时羽管键琴的发声法，是弹下琴键的一端，另一端就从琴弦下面拨响的方式，音量较大，音色明亮，缺点是用键盘机械通过羽管拨弦，不能分出强弱，演奏者无法控制力度。而另外一种也是现代钢琴前身的乐器古钢琴，则是从琴弦下方往上敲的方式，不过加在琴键上手的力度，对琴声的强弱也没有什么影响，且发音闷而弱。克里斯托福里制造的琴，具有凭着演奏者手指的触键去左右琴弦振动时的强度与音质的机能。也就是说，演奏者除使用手指运动的技巧外，同时要考虑到自己弹出的声音的质量。然而，从克里斯托福里设计制造的琴到现代钢琴的模样，几乎用去了大约一个世纪的时间，并形成了钢琴制作的两大流派。18 世纪中叶，德国琴师大多都致力于古钢琴的改革，主要目的在于增进其音量。早期德国琴击弦机较为简单，直到 1770 年才有相同于克里斯托福里机件的德国式现代击弦机，但指触较轻而浅，便于表现贝多芬以前的华丽性音乐，称为维也纳钢琴（德国琴），这是制造钢琴的一大流派。

另一个流派是包括法国琴在内的英国琴。他们采用克里斯托福里发明的击弦机，至1821年又经法国著名制琴师埃拉尔的改进而臻于完善。英国琴指触重、琴槌大，音色厚实，富于歌唱性。埃拉尔改进的“复式进退结构”，是对击弦机的杠杆机械装置的重大改革，使琴键在弹奏快速的重复音时，即使轻弹也能灵活自如。1825年巴布克科创造了整块浇铸的金属框架及斜向交叉重叠装置的琴弦设计，近代钢琴的各个关键部位到此才宣告定型，钢琴的表现力被大大地提高。那么，就从这时起，钢琴音乐和钢琴家的历史便开始了。

钢琴问世以来，以它特有的魅力，吸引了众多的作曲大师创作出大量不同风格的钢琴音乐作品，也涌现出许多令世人瞩目的钢琴演奏大师。17世纪末是钢琴音乐史上新的里程碑，树立起这个里程碑的重要人物包括：德国作曲家*J.S.*巴赫、亨德尔、意大利作曲家斯卡拉蒂、法国作曲家*F.*库普兰等。钢琴音乐的历史无法追溯到17世纪以前，因为钢琴的发明是进入18世纪后的事情。今天用钢琴弹奏的作品中，虽然也包括从前为羽管键琴或古钢琴所写的作品，这是由于这些乐器同属于键盘乐器，做一些某种程度的转移是可能的。巴赫、斯卡拉蒂等早期作曲大师的作品，都是为羽管键琴或古钢琴写的，正因为钢琴与羽管键琴、古钢琴有着根本上的差异，所以今天我们用钢琴演奏早期作曲大师的作品时，要与弹奏钢琴曲有所区别，这也是其主要原因之一。

*J.S.*巴赫是西方音乐史上承前启后的伟大音乐家，同时也是钢琴音乐史上划时代的人物，他奠定了古钢琴曲的形式基础，如前奏曲、托卡塔、赋格、组曲、变奏曲等，还创造了快速音阶走句、分解和弦、分解八度音型、平行三、六度走句、装饰音、复调技巧等一整套古钢琴的表现手法。最重要的是他第一次给这些形式以深刻的思想感情和内容，用严密的外部形式来表现人的丰富的内心世界。这是钢琴音乐史上的第一次突破，也正是他最伟大之处。当时在弹奏技法上，是以手指的敏捷、轻巧、平均、清晰为最高要求。最初时的指法只用中间三个手指，遇到音阶型的走句时，则用手指相互跨越的方法来完成。在自然律的转调中，黑键用的很少。*J.S.*巴赫《平均律钢琴曲集》的出现，在弹奏法上打破了种种限制，不但使用黑键，也打破了只用三个手指弹奏的限制。这部曲集不仅是巴赫个人作品中最伟大的杰作，同时还是钢琴音乐史上的“圣经”。它从艺术创作的实践中确立了十二平均律这一律

制，这部曲集标志着大小调和声体系的完全成熟。

斯卡拉蒂发明了双手、两手交叉、重复音、超过八度的琶音等演奏技术，对键盘乐器演奏艺术的发展作出了贡献。克莱门蒂是早期著名的钢琴教师，除了演奏、作曲之外，还写有一本《钢琴弹奏艺术初阶》。他的练习曲《通向诗国之路》，直到今天还是钢琴学生的教本。在钢琴初创时期，对新乐器进行试奏的，都是当时著名的羽管键琴演奏家。根据历史记载，*J.S.*巴赫和他的儿子*C.P.E*巴赫都弹过德国制琴师*G.*西尔伯曼的琴，*C.P.E*巴赫还著有《论键盘乐器演奏艺术的真谛》一书，对于拇指的应用、装饰音、即兴弹奏等加以论述。这是钢琴演奏的最早文献，同时也是克莱门蒂、克拉莫等最早一批钢琴教师教学的理论基础。*J.S.*巴赫之后，是旧的键盘乐器音乐向钢琴音乐过渡时期，这一时期最具代表性的作曲家有*C.P.E*巴赫、莫扎特和海顿。他们发展了多乐章的现代奏鸣曲，并定型奏鸣曲的第一乐章为奏鸣曲式。海顿在1760年开始创作他的52首奏鸣曲时，钢琴已经取代了旧的键盘乐器，他的钢琴奏鸣曲颇为动人。在海顿的钢琴曲中已经出现踏板记号，只是因为当时强调声音干净而用得很少。

18世纪末～19世纪初，克莱门蒂、贝多芬、*F.*舒伯特等创作了大量的钢琴奏鸣曲。贝多芬的《32首钢琴奏鸣曲》成为钢琴音乐的宝库。其中《热情》、《黎明》奏鸣曲有着精湛的钢琴专业演奏技巧。另外，贝多芬的钢琴小品曲为19世纪重要的钢琴体裁——单乐章的特性曲开了先声。贝多芬还是一位杰出的钢琴演奏家，他强调钢琴演奏应充满生命力和戏剧性，除了在旋律中要求亲切的语调外，在音乐的发展中要求具有雄伟气魄和戏剧能量。他喜欢用英国制琴家布罗伍德的钢琴，声音洪亮，音色较浓，适合贝多芬演奏“如歌的”风格。舒伯特的奏鸣曲富于管弦乐色彩，充满抒情性。他还是单乐章特性曲的代表作家。另外，这一时期还产生了大量的钢琴练习曲作曲家，其中包括克拉莫、胡梅尔、车尔尼等人。莫扎特的学生胡梅尔，善用触键比较轻的维也纳琴，以便发挥他的手指灵巧和快速的技术。他以辉煌的技术和典雅的风格名震欧洲，1828年出版钢琴教程，并长期以来一直被人们所使用。

进入19世纪后，钢琴在家庭和社会的音乐生活中占了绝对优势，钢琴本身也发生了演变。新的三角钢琴给乐器带来了比贝多芬和舒伯特时代宽广得多的表现领域，作曲大师和钢琴演奏大师们找到了更多的表现技法。那

些最有想象力和最引人注意的钢琴音乐采用的形式更加开放了，当然这也是浪漫主义运动兴起后不可避免的结果。

韦伯和门德尔松这两个作曲大师代表了贝多芬以后的重要表现形式。韦伯把他富有诗意的品格溶入了奏鸣曲，他的最著名、最令人陶醉的钢琴曲《邀舞》中，每一小节都表现着具体的内容。作曲大师门德尔松也是一位杰出的钢琴演奏家，他创作了最具浪漫色彩的《无词歌》体裁。

舒曼的作品中充满了极端的浪漫主义倾向，他在 1938 年 28 岁时写给克拉拉·维克的信中说“我以自己的方式来理解政治、文学和人们。然后我渴望表达自己的感情，而在音乐中找到了倾泻的出口。”那时他已开始创作 8 年，几乎全部作品都是钢琴曲。他的钢琴曲中体现了轻盈清澈，诗意浓重的精神。

这一时期还涌现了一大批著名的钢琴演奏家，包括：肖邦、李斯特、封·彪罗、亨泽尔、*A. R.* 鲁宾斯坦、陶西格、塔尔贝尔等等，这些演奏大师中有些就是作曲大师。

肖邦与无与伦比的诗意，使所有的键盘作曲家都为之叹服。他在短短的一生中完全革新了钢琴音乐。他的无与伦比的抒发感情的作品，如前奏曲、即兴曲和夜曲等，包含着清新的诗意，娓娓动听。他的前奏曲包含着每一个大调和小调，同巴赫的《平均律钢琴曲集》一样纯真而富于想象，每一处都可以见到情绪气氛的表达和旋律、形式都和谐地相一致；他的夜曲大大发展了由菲尔德所创造的这种形式，使歌唱性臻于完美，并且开拓了丰富而含蓄的想象力；他的圆舞曲拥有节日气氛；他的玛祖卡舞曲充满着波兰民间舞的诗意；他的波洛奈兹中倾注了他对祖国的情思……。他在钢琴的演奏方面同样是一位对钢琴有着深刻了解并善于发挥它的性能的钢琴家，他的歌唱性的音色和亲切的语调，伴奏织体中隐藏着的复调因素，新的半音阶的踏板巧妙用法和晶莹精美的技术性走句，再加上“弹性”速度的迷人感染力，使钢琴演奏艺术达到了最高境界。在钢琴音乐史中人们将他称为“钢琴诗人”。

李斯特则是钢琴音乐的传播者，他受小提琴大师帕格尼尼的影响，将钢琴演奏技术推进到灿烂辉煌的境地。他的演奏特点是具有乐队般的音响效果和狂想性的音色魔力。尽管他在演奏中对音乐细节不要求十分准确，但在挖掘乐器演奏技巧方面作出了卓越的贡献。他还是第一位在舞台上“背谱”

演奏的钢琴家。他的钢琴音乐作品能使演奏者的技巧和体力得以充分发挥。他的作品风格来自几个方面的影响，其中最主要的是继续了匈牙利的传统、浪漫派的标题音乐和肖邦富有表现力的作品的影响。由于李斯特的成就，他被人们称为“钢琴之王”。

19 世纪末出现了勃拉姆斯，他的钢琴曲和声丰富，拥有热烈的情感，在钢琴弹奏技术上发挥了大的音程跳跃，指间的极度伸张、小指跨越拇指等新的技术。这个时期还有挪威的作曲家格里格，他是音乐民族化的先驱，创作过许多特性曲。另外还有德沃扎克、巴拉基列夫、格拉纳多斯、阿尔班尼斯、麦克道尔等人，他们都以单乐章的特性曲为主。

进入 20 世纪，德彪西用印象派手法创作的充满色彩性的钢琴作品，给演奏技术提出了新的课题，他是一位成功地反映了视觉景象的独一无二的作曲家，从 1905 年他陆续创作了很多这类的作品。虽然他是肖邦和李斯特的继承者，但他的钢琴作品既不追求肖邦那样如歌的旋律，也没有李斯特那样的辉煌音响。弹奏德彪西的作品，在演奏技术上除了踏板的精巧用法外，在触键上需要抚摸般的指触和一掠而过的漂浮音响。他极少将钢琴当做打击乐器，用指尖对琴键作直接的弹奏。20 世纪另一位钢琴作曲家的代表人物是巴托克，他的作品突出了钢琴的“敲击性”特点。到了 20 世纪 40 年代，第二次世界大战之后，出现了“先锋派”的一些作品，作曲家为了达到新奇的音响效果，对于演奏方法也提出了特殊要求。代表性人物施托克豪森的钢琴曲，是现代键盘性能的大检阅，犹如两个世纪前巴赫的前奏曲和赋格以及肖邦的练习曲。他甚至还创造性地使用有扩音装置的钢琴。

在音乐的历史长河中，钢琴艺术占有非常重要的位置。在浩如烟海的钢琴作品中，几乎留下了每一位作曲大师的笔迹。时至今日，钢琴仍在以它无限的艺术魅力吸引着人们，并受到越来越多人的喜爱。

# 第一部分　音乐大师与著名钢琴音乐作品

## 一、巴洛克时代(1600～1750)

“巴洛克”一词源自葡萄牙文,原意指贝壳不规则的、怪异的形状。一开始主要针对17世纪意大利的建筑风格而言。从18世纪中叶,巴洛克一词开始在欧洲艺术史的艺术批评中被使用。当时认为那种浮华的、装饰性的、光怪陆离的风格,对于追求古代艺术的质朴、静穆、严谨的文艺复兴艺术来说,是一种退化和堕落。“巴洛克”这个词在音乐史上则用来代表16世纪至18世纪中叶这段时期的音乐。

直到19世纪末,德国艺术史学家*H*.韦尔夫林才对这一历史时期的所谓巴洛克音乐,作为一种艺术潮流给予肯定和评价。他将这个时期的造型艺术和音乐艺术在风格上进行了比较研究,并用巴洛克这个概念来概括这个时期的音乐风格特征。这个提法得到许多音乐史学家的承认。巴洛克音乐作为音乐史中一个特定的风格时期被确定了下来。

这一时期的代表人物有意大利的斯卡拉蒂;法国的拉莫、库普兰;英国的亨德尔(德国人);德国的巴赫。

巴洛克时期的音乐风格特征,由于欧洲各主要国家经济发展上的不平衡,和各民族的不同的文化传统,呈现出复杂、纷繁的状况,各有自己的特点。但在这100多年间,作为一个特定的音乐历史发展阶段,在音乐技法上、风格上也存在着许多共同点:

1. 大、小调体系取代了中世纪的教会调式体系,转调极为普遍,数字低音得到了广泛的使用,不协和音的处理极为自由;

2. 二部结构的音乐原则具有一定的普遍性,两部分相似的音乐材料使两个部分之间在运动、织体上浑然一体,以体现比较单一的情感色彩;

3. 富于流动的旋律性，以对位的手法不断加以发展。持续不停的节奏运动，虽缺乏起伏性变化，但在各段落之间确已形成强弱、刚柔的对比关系；

4. 清唱剧、康塔塔已具备经典形式，歌剧、组曲、奏鸣曲、协奏曲等初步成型。



**库普兰，弗朗索瓦**（*Couperin*，*Francois*1668 年生于巴黎，1733 年卒于巴黎）。法国作曲家、羽管键琴家、管风琴家。弗朗索瓦是家族中最优秀的一员，因而又称“大库普兰”。师事其父和托梅兰。1685 年～1733 年间像其父一样任圣热尔韦教堂管风琴师。1693 年继托梅兰而任皇家圣堂管风琴师。有“（路易十四的）御前管风琴师”之称。1717 年获“内廷乐师”称号，标明了他在宫中的特殊地位。几乎每个星期日，库普兰和同事们都演奏室内乐以娱国君。他擅长创作键盘乐曲、器乐重奏曲、世俗歌曲及教堂音乐。他的大键琴组曲是精致动人、技巧娴熟的典范作品，许多作品具有想入非非的名称，引起人们的浪漫主义联想。尽管如此，弗朗索瓦对于形式的对称原则一丝不苟。1716 年出版了名著《羽管键琴演奏法》，其中有弹奏他所作的羽管键琴曲时应用的指法、触键方法和装饰音弹法等指示，此书对巴赫影响甚深。他一生共出版四卷《羽管键琴曲集》，所收 230 首乐曲证明他为至高无上的键盘乐器大师。

**羽管键琴曲选**

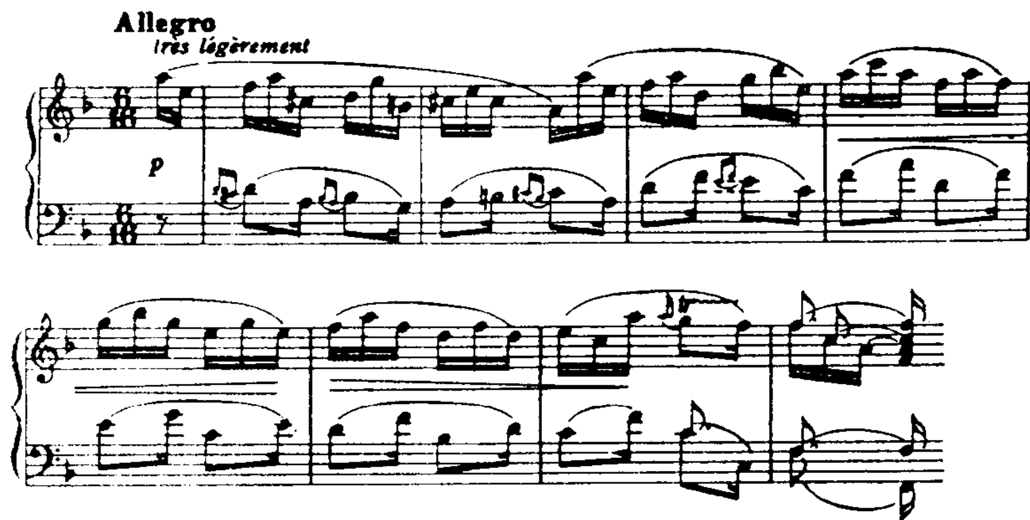
库普兰的羽管键琴作品是法国羽管键琴乐派的顶峰。此乐派自 17 世纪中叶的 *J.C.* 项波尼埃（1602～1672）起，到巴赫同时代的拉莫为止，一直连续着从未中断。他们大多是路易十四世或路易十五世的凡尔赛宫廷的羽管键琴家、管风琴家。

库普兰自 1713 年～1730 年出版的 4 卷《羽管键琴曲集》包含了 27 套组曲。这些组曲是将同一调性的各种舞曲组成一套，与巴赫的组曲是两回事。库普兰组曲里的每个舞曲，大都有着优美诗境的标题，这些舞曲时至今日还经常被单独演奏。

蝴蝶

这是库普兰所作的第二组曲中的最后一曲，$d$ 小调，6/16 拍。主题是从主调转至平行大调的八小节乐句：

**例 1**
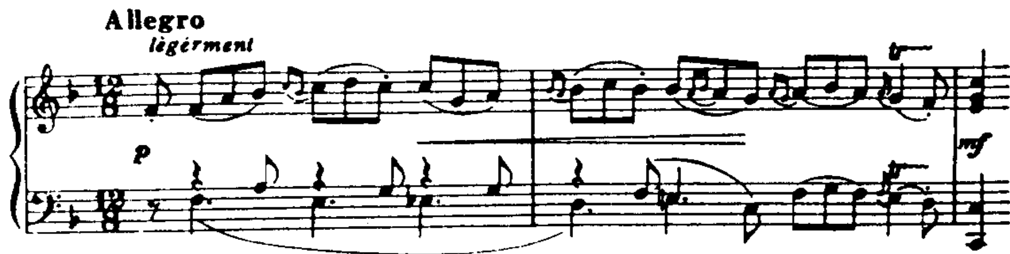



反复后，在 $a$ 小调呈示同一形态的乐句。接着，一贯流动于全曲的由主题第一、二小节的分解和弦动机，被扩大为两小节半，以更大的动力转入 $D$ 大调，然后开始发展。在中间部里，扩大的动机与缩小的动机之间互相缠绕，有如在鲜明的转调中飞舞的蝴蝶，美丽之至。然后确定主调，经由短小的第二次发展，进入回顾主要乐思主题的结尾部。

闹钟

这是库普兰所作的第四组曲中的终曲。$F$ 大调，12/8 拍，两个主题交替出现的回旋曲式。第一主题是由半音阶型的下行低音所支持的轻快旋律。此旋律突然半终止在属和弦上，如此转变造成了诙谐有趣的气氛。

**例 2**




第二主题在模仿闹钟响声的八度震音上进行。技巧虽单纯，但却是纯粹

的钢琴演奏效果，整个乐曲活泼轻快。
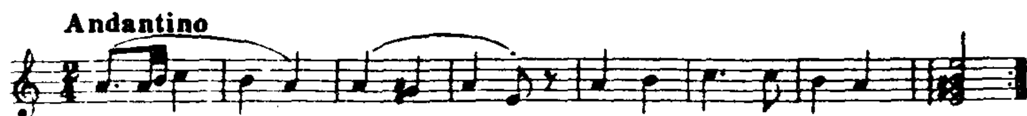


**拉莫，让一菲利普**（*Remeau，Jean-Phillippe*1683 生于第戎，1764 年卒于巴黎）。法国作曲家，羽管键琴演奏家，管风琴演奏家。自学和声与对位法。前半生在克莱蒙一费朗(1702～1706)、巴黎和里昂任管风琴师，1722 年返克莱蒙。1706 年出版第一部《羽管键琴曲集》，1722 年出版《和声基本原理》，其中详述了当时新兴的和弦转位学说和和弦进行原理，提出调中心、基础低音、和弦的根音位置与转位等原则，为现代和声理论奠定了基础。1732 年定居巴黎，并写出羽管键琴和管风琴伴奏法的论文。1733 年拉莫 50 岁时，他的第一部歌剧《希波吕托斯与阿里奇埃》问世，未获成功。然而他坚持不懈地创作，写出了《双子座 *a* 星与 *b* 星》和《殷勤的印地人》等歌剧和芭蕾舞音乐 20 多部。这些作品虽然由于色彩斑斓的配器、大胆的和声和喧叙调的应用而引起争议，但却奠定了拉莫在法国歌剧界作为吕利(*Lully*)的后继者地位。1745 年受命担任法王室内乐作曲家。

**加伏特舞曲与变奏曲**

拉莫谱写过大量的羽管键琴作品，他又以演奏家的身份，在法国羽管键琴家里占有极重要的位置。这首《加伏特舞曲与变奏曲》，是 1731 年出版的《羽管键琴组曲集》中第二组曲的第 1 首。拉莫的羽管键琴音乐，有时使用三声部，在当时大都是二声部的情况下，应当说这是极为进步的方法，又富于创意。他在多数的舞曲里，依当时的风尚加入小鸟叫声的模仿或其它声音的描写。

此曲的形式是以加伏特舞曲为主题的六段变奏曲，加伏特舞曲主题徐缓而堂皇。分为 *A*、*B* 两部分，*A* 段 8 小节，*B* 段 16 小节，各反复一次。乐曲采用 *a* 小调，2/4 拍。主题为：

例 3

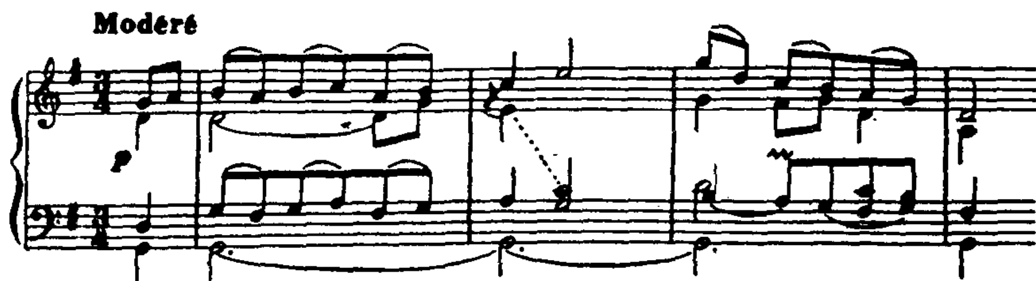



主题在变奏里面有所改变，第一变奏，左手奏和声形式的主题，右手以十六分音符圆滑的音群装饰主题；第二变奏，主题在右手，左手主要是十六分音符上行音阶乐句的反复；第三变奏是歌曲型的，十六分音符的音群移至中声部，后半以对位方式进行；第四变奏，如弹跳似的奏法，有切分音；第五变奏，高音部是分解和弦，低音充满激情；第六变奏，右手演奏主题，左手是十六分音符的普通伴奏型。

**回旋曲型风笛舞曲**

此曲的旋律来自 1735 年在巴黎首演的歌剧《殷勤的印地人》。乐曲采用 *G* 大调，3/4 拍，小型的回旋曲式（*a*—*b*—*a*—*c*—*a*）。风笛是以手腕操作的风袋附数枝管子，其中一枝管始终发出同一低音。此曲的 *g* 音持续低音即有趣地模仿其效果：

例 4




主题开始的两小节动机，意外地在中间中止于下属和弦上，造成了朴素的田园风格的音响。在插句部分，持续的 *g* 音由高音部重复。第二插句，开始时的高音部动机在低音部出现，然后经由同一动机的卡农方式操作之后，在关系小调 *e* 小调上终止。



**巴赫,约翰·塞巴斯蒂安**(*Bach*,*Johann Sebastian*1685 年生于埃森纳赫,1750 年卒于莱比锡)。德国作曲家、管风琴家。用贝多芬的话来说:"他不是小溪(巴赫的德文名字 *Bach* 是小溪的意思),是大海!"用瓦格纳的话来说,巴赫的作品是:"一切音乐中最惊人的奇迹!"巴赫在音乐创作上的最高成就是使复调音乐达到了高度的成熟并最终完善了赋格形式。在键盘音乐方面最伟大的功绩是创作了《平均律钢琴曲集》,这是一部复调技巧的百科全书。巴赫的音乐作品形式严谨,有很强的逻辑性与哲理性,巴赫天才地集中了整个时代,并结束了这个时代,是欧洲文化发展中承前启后的枢纽人物,他的音乐是属于全世界的。

巴赫的父亲约翰·安布罗西乌斯是管风琴家和市镇乐师。巴赫 10 岁时父母双亡,赴奥尔德卢夫与兄约翰·克里斯托夫共同生活,并在该地学习键盘乐器和管风琴。15 岁时参加吕讷堡的迈克利斯教堂唱诗班,据说他曾在该地师从伯姆学习管风琴。1703 年任魏玛宫廷乐队小提琴手,同年去阿恩施特任博尼法西乌斯教堂管风琴师。1707 年专程前往吕贝克听布克斯特胡德演出,此行使他闻名于世。1707 年在米尔豪森任管风琴师,并与堂妹玛丽亚·巴尔巴拉结婚。1708 年起在萨克斯一魏玛公爵的教堂内任管风琴师,在该地工作 9 年,由于未被任命为乐长感到失望,而于 1717 年离去,后在安哈尔特一克滕的利奥波德亲王宫廷任乐长。他因接受这一职位激怒了魏玛的主人而遭逮捕,但主人不久即释前嫌。他的大量的管风琴乐曲是在魏玛期间写成的,克滕时期则集中精力创作世俗器乐曲,因为亲王兴趣在于器乐曲,并拥有小型乐队。巴赫为该乐队创作组曲和协奏曲(其中有 6 首为勃兰登堡侯爵而作)。1720 年其妻去世,1721 年 12 月他与一位宫廷小号手的 20 岁的女儿安娜·玛格达勒娜·维尔肯结婚。利奥波德亲王在此期间也与一位不喜欢音乐的公主结婚,为此巴赫不得不另觅职业。1722 年 12 月巴赫申请莱比锡圣托马斯教堂合唱队长的职务,但未被选中,选上的格劳普纳撤回申请,与此同时巴赫在圣托马斯教堂指挥他的《约翰受难曲》,证明他胜任此职,因此于 1723 年 5 月被任命,他的余生在圣托马斯度过。在此期间巴赫创作了 250 首以上的各类型作品。1747 年与长子威廉·弗里德曼同访波茨坦

弗里德里希大帝的宫廷，当时次子卡尔·菲利普·埃马努埃尔正在该地任羽管键琴师。1749年他视力开始衰退，1750年手术失败后，生命的最后几个月在双目失明中度过，其妻也于翌年去世。他共生有子女20个，其中10个生下就死去或童年便夭折。

巴赫作为一位管风琴演奏大师而享有盛誉，作为作曲家，生前仅在一个相当小的圈子里知名，许多人认为他的音乐是老式的。今天，他的出版作品卷帙浩翰，但在他生前印刷出版的作品还不满一打。他去世后半个世纪，直到1801年《平均律钢琴曲集》才得以出版，这也只能说是稍有进步，真正对于巴赫音乐兴趣的复兴，可以认为是从1829年3月11日门德尔松在柏林指挥演出《马太受难曲》时开始。巴赫协会（为出版巴赫全集创建的一个组织）1850年开始系统地出版他的作品以纪念他逝世100周年。

巴赫的最高成就是复调音乐，他所信仰的德国北方新教是他的艺术的基础，加上孜孜不倦地追求技能和技巧的精益求精。他有精湛的对位技巧，且描绘生动，热情奔放。平时他才气横溢，无须有特殊激发就能写出大量乐曲。他的作品都有实用目的：如为克滕的宫廷乐队；为莱比锡的主日礼拜；为指导儿子；为酬谢庇护人；或为本人所用。在教学作品中，《平均律钢琴曲集》及《赋格的艺术》尤为重要。

巴赫是属于全世界的音乐家，他的音乐既富于他那个时代的特点，又适合于所有的时代，为全人类所喜爱，巴赫的音乐是至高无上的。

**《平均律钢琴曲集》第一卷**

钢琴家封·彪罗曾将巴赫所作的《平均律钢琴曲集》称之为“音乐中的旧约圣经”，舒曼则誉之为“作品中之作品”。《平均律钢琴曲集》是巴赫在音乐创作的道路上，肯定了应用24个大小调的可能性，为后世留下的最上乘的典范之作。可以这样说，自此之后，作曲家才脱颖而出，发挥了调性转换、变化的手法，开拓了无穷的音乐创作的领域。

巴赫在自己的手写谱的第一面有这样的题字：“《平均律钢琴曲集》(48首前奏曲与赋格曲)使用一切全音和半音的调，不仅各写出大调中的调性，也写出各小调调性，使年轻热心求学音乐的人得到实际的帮助，学习中能从趣味中得到塑造及归纳。巴赫，约翰·塞巴斯蒂安1722年写于担任安哈尔

特一科登大公殿下的宫廷乐长和室内乐指挥之时。”

这是在巴赫《平均律钢琴曲集》内唯一的一段亲笔手书，这珍贵而重要的手稿被柏林国立图书馆所藏。

平均律这一律制时至今日已经变成常识性的问题，但巴赫时代的律制几乎是纯律。纯律在C大调中可以应用，其他带升降记号的各调，不但无法使用，任意的转调也是很困难的，为消除此种缺点而发明的方法即为“平均律”。平均律是把八度音程等分为12个半音，此种律制虽早在18世纪已被提倡，但从事实际工作的音乐家们却一直未给予重视。那么最先采用此律制运用于全部24个调的音乐家，就是巴赫。因此，他将这个钢琴曲集命名为“平均律”。

前奏曲最早是在乐曲开始前即兴演奏的，并无确定的形式。到了1700年前后才逐渐脱离其他曲式而独立，巴赫使前奏曲发挥了多种不同的曲式与风格。在“平均律”24首前奏曲里面，每首前奏曲都有所不同，一般可分为三类：1、音型装饰化；2、旋律型，在和弦伴奏之上，流动着美丽如歌的旋律；3、创意曲型，主题以对位方式运作。当然还有些前奏曲是难于归类的。

赋格曲的结构，在巴赫之前是分为三段，每段以相同或改变的主题作转调或者移调，这时的转调关系并不远，几乎是最自然的转调，但到了巴赫手上，全曲以同一主题，在中间一段把主题安置成各种形式，发挥了调性的转换效果，成为至今的典范。15世纪时对位法逐渐繁复，复调音乐也发展到高峰，但自从巴赫作品被发现及演奏之后，才知巴赫是集先前技巧之大成，越过陈规，开拓了自由的音乐领域，尤其以《平均律钢琴曲集》中的赋格曲为代表。巴赫的这24首赋格曲的形态是变化多端的，大体上分为二类：1、浓缩型，有较多次的主题导入，主题的逆行或紧密法等等使用较多的对位技法；2、弛缓型，除呈示部外，全部声部的发展是绝无仅有的。

**第一曲 *C* 大调 *BWV*846**
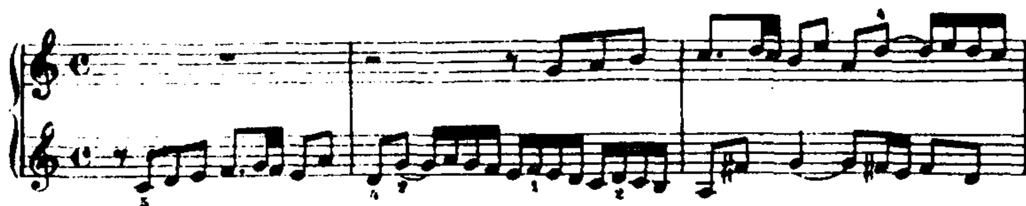
前奏曲是音型装饰型的，以五声部的和弦连接为基础，把这些和弦分解。要用2/2拍来弹奏。

例 5




赋格曲从 C 大调主音开始，然后往上行，按着 17 世纪最常用的六声调式而作成的。一共有 27 小节，而作了 24 次的主题，是浓缩型的典型例子。弹奏时要注意主题的清晰。

例 6

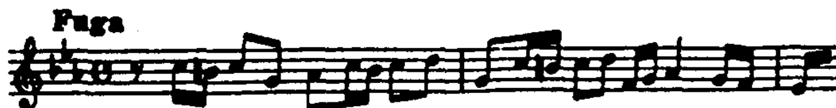


第二曲 c 小调 *BWV*847

前奏曲中急板、慢板、快板等频繁地变化速度，造成了感情的高潮。从整体而言，是一种托卡塔风格的即兴曲。弹奏时最好是能接近所定的速度。

赋格曲为三声部，其魅力在主题的跃动。与第一曲相反，呈示部之后主题只是偶然出现，但有两个不变的对位旋律，这是一支轻快美丽的赋格曲。

例 7




第三曲升 C 大调 *BWV*848

前奏曲的气氛如沐浴着盛夏的阳光，可能是音乐史上最初的升 C 大调的原因。在最后的 8 小节内，显示了这首前奏曲音乐的巧妙练达。弹奏时在 8 小节一组的小段要弹得轻快、敏捷，在 4 小节一小段的地方要给予强调出来，最后 8 小节强的弹奏很有效果。

赋格是三声部的加伏特舞曲风，有富于对比的主题。
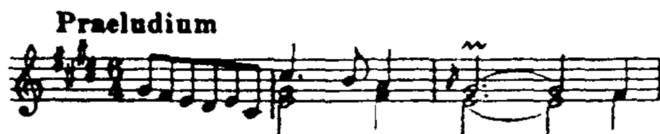
**例 8**




第四曲升 $c$ 小调 *BWV*849

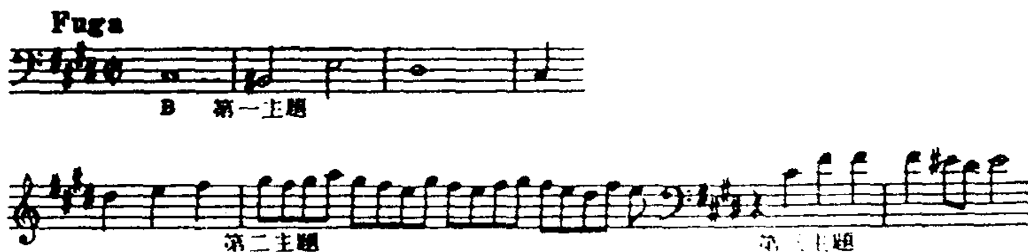
前奏曲是一首美丽而又有开朗感觉的曲子。

**例 9**




赋格的结构富丽堂皇，五声部。宛若痛苦呻吟的第一主题出现于低音，此主题徐徐地上升，升至绝顶时，展开了第一主题与第三主题之间的交战。此处是此曲的最高潮。这首赋格中三个主题的组合，淋漓尽致地使用了一切对位技法。
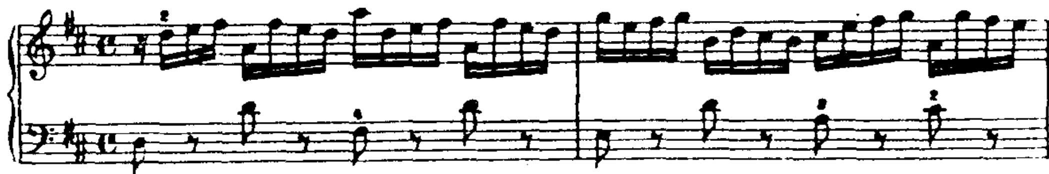
**例 10**




第五曲 *D* 大调 *BWV*850

前奏曲是一种右手手指的练习曲形式，特别着重于拇指及小指的伸张。这是一首很优良的教材，所以至今常在考试或比赛时列为指定曲目。左手弹奏比较简单，弹奏时可把全部精力用到右手上。

**例 11**



赋格是四声部，乐曲的发展是自由的，主调音乐的风格较明显，弹奏时，不要太坚硬、虚饰，要有力果敢。
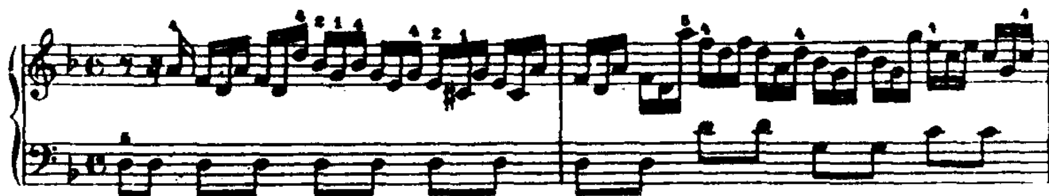
**例 12**




第六曲　*d* 小调 *BWV*851

前奏曲具有幻想的风格。以第 14 小节为界分成两部分。在末尾出现的减三和弦的分解下行至主音结束，把幻想的意境很有力的表现得淋漓尽致。弹奏时，不要因为是三连音而弹得太轻率。

**例 13**



赋格曲为三声部，是最复杂的赋格之一，是以严格对位手法写作的。用 3/4 拍而作的赋格很稀奇。主题的逆行频繁出现，而且均伴随着固定的对位旋律。以第 21 小节为界分成两部分。

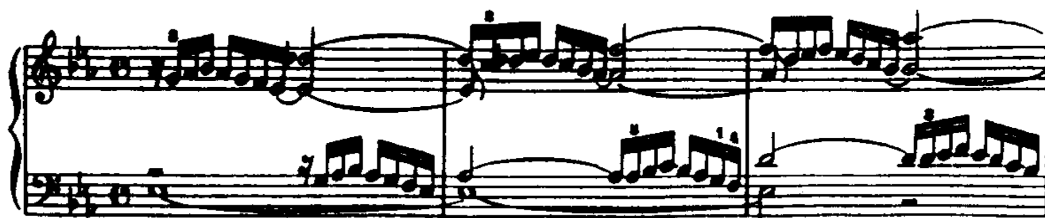
例 14




第七曲　降 $E$ 大调 $BWV852$
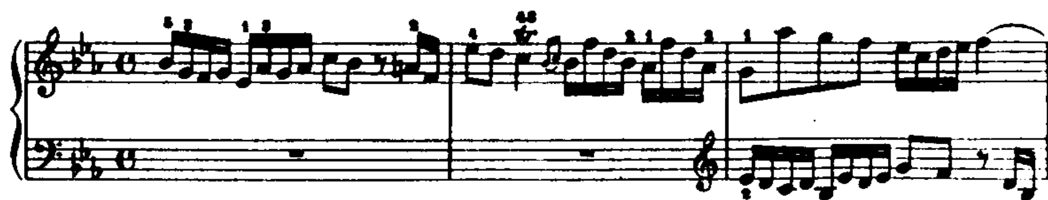
前奏曲是一个独立的曲子，结构很特别，可谓附有小序奏的赋格曲。其长度是普通前奏曲的二倍。弹奏时，必须保持平静，客观地弹出每一主句，拍子要稳重，但不能拖。

例 15



赋格曲为三声部，是一首轻快、诙谐的乐曲，弹奏此赋格曲要用温和的速度推动，不可太急促匆忙。
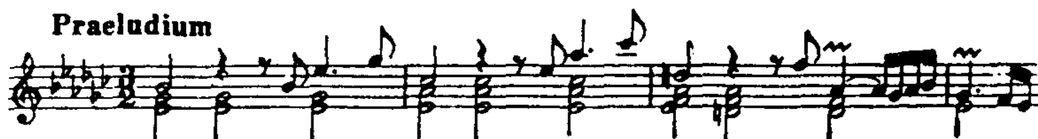
例 16



第八曲　降 $e$ 小调 $BWV853$

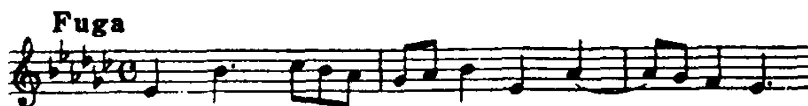
前奏曲由 3/2 拍子作成庄严肃穆的气氛。乐曲徐缓地进行。悠长的旋律诉说着高贵而伟大的情感。在巴赫时代，这样的前奏曲即如充满诗意的钢琴夜曲，给人感觉是在星光灿烂的夜晚吟诵的曲调。弹奏时要把和弦弹得肃穆，又具有抒情的表现，但不可过软弱或多愁善感，必须要温和宽大、崇高又尊贵。

**例 17**




赋格曲是三声部，葛列哥里圣咏风格的主题，由各声部引接，而极平静徐缓地进行此曲，使人恍如听到了遥远的 16 世纪风琴音乐。这首赋格与前奏曲均为巴赫的最高作品之一。弹奏时速度上不要拖但也不要奔跑。
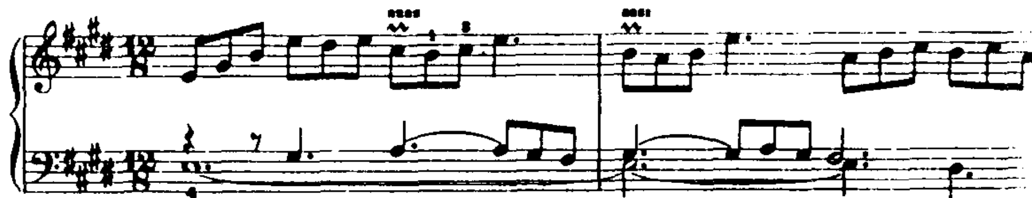
**例 18**




*第九曲　E 大调 BWV854*
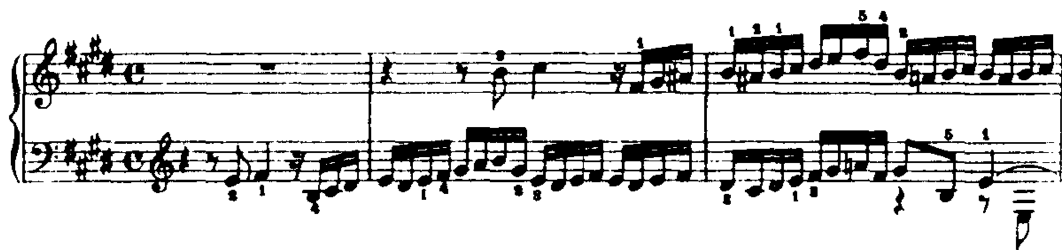
前奏曲是幸福的田园气氛，近似创意曲形式，是以令人享受的和声和一定的形式所作成的。以古老传统的节拍 12/8 拍子写出的。可分为明确的三部分(1～8～15～24 小节)。第三部分转入下属调的再现。弹奏时应弹出很适意、温和之态，不能迅速急奔。

**例 19**



赋格曲是三声部，充满活泼的气氛。跟随主题的十六分音符对位旋律决定了此曲的性格。与前面的前奏曲之间，并没有相似的音型联系，却以有力的进行去与前奏曲对比。弹奏时要生气勃勃、热情如火，但不能匆忙的赶速度，不要冲动。
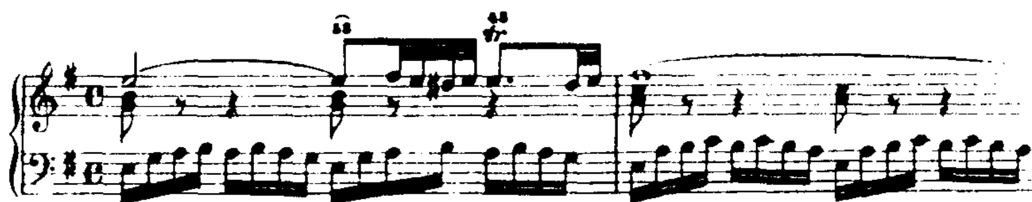
例 20



第十曲　*e* 小调 *BWV*855
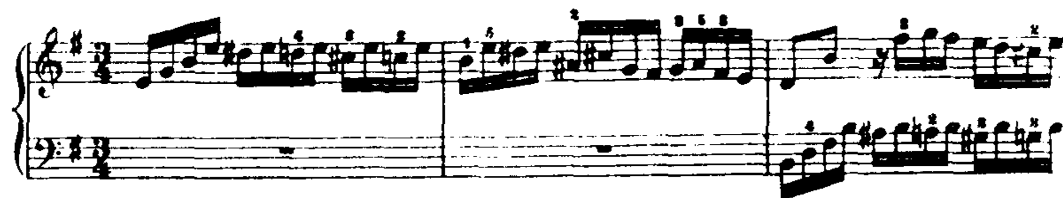
前奏曲中温和的旋律在低音上摇动。此曲风格近似巴洛克协奏曲的缓慢乐章。弹奏时，第一部分的高音旋律要极富有情感，中间和弦要轻弹，低音部弹弱的音量，第二部分整段皆以强来弹，速度是第一部分的快一倍。

例 21



赋格曲是二声部，是这一卷中唯一的二声部赋格。主题与答题作主属调的对答，一直以这主属相对关系转下去，是此曲较特别之处。弹奏时要活泼、热情，而且要多变化音色，速度与前奏曲的第二部分相同，这也表示两曲之间的联系性。

例 22

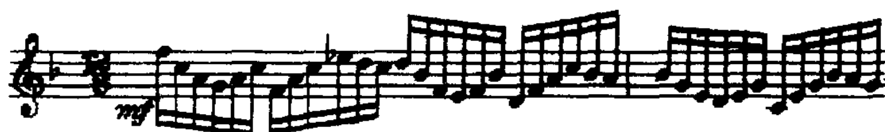


第十一曲　*F* 大调 *BWV*856

前奏曲是一首精妙的手指练习曲，柔软的小指与拇指要不断地轮换着弹奏。以二声部创意曲手法写成。这首前奏曲在钢琴上弹奏，声响要弹轻些，
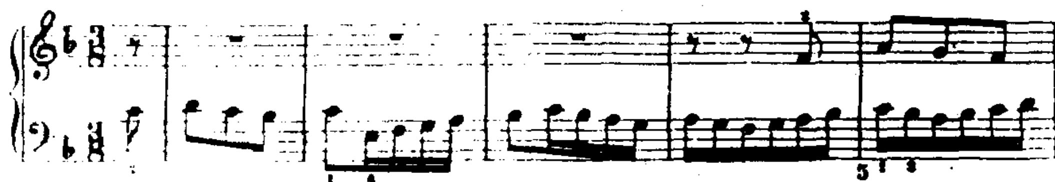
速度是活泼的。

例 23



赋格曲是三声部，用巴斯比埃舞曲的节奏进行。在乐曲后半的高潮是很有魅力的。
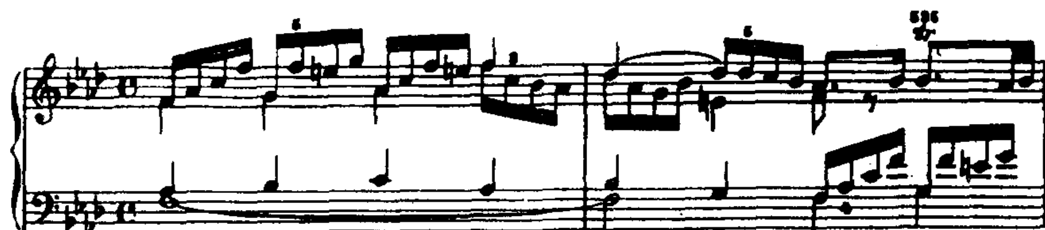
例 24



第十二曲　*f* 小调 *BWV*857

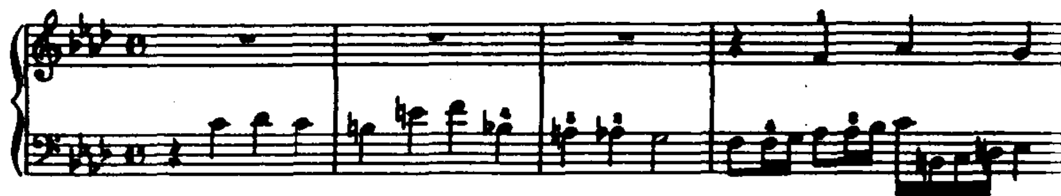
前奏曲在分解的三和弦背景里有悲愁的哀歌。整个曲子极少有休止处，这是本曲的特点。弹奏时要很严密的紧接，凡与十六分音符结合的四分音符，要弹得够长、平实。速度如同步行。

例 25



赋格曲为四声部，主题是半音变化进行作成的。沉痛的主题更适合于前奏曲，这首赋格曲在各方面看来都是特殊的。尽管是四声部，但插句常常放空一个声部作休息，以便主题从无声的声部进入。只有最后一个插句是四声部的。结束时没有高潮，因为主题本身与对句的结合，已相当的紧张，不用在最后再作高潮设计了。弹奏时，对句与插句都要弹得生动，这是很重要的。

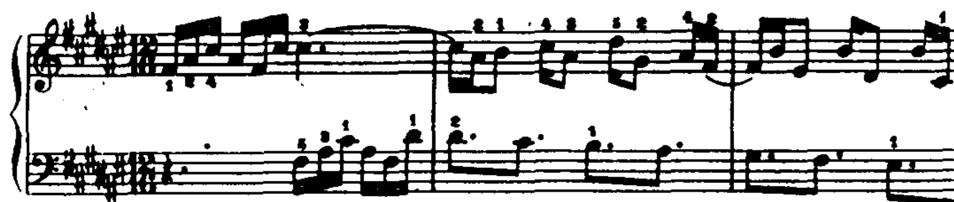
例 26



第十三曲　升 *F* 大调 *BWV*858
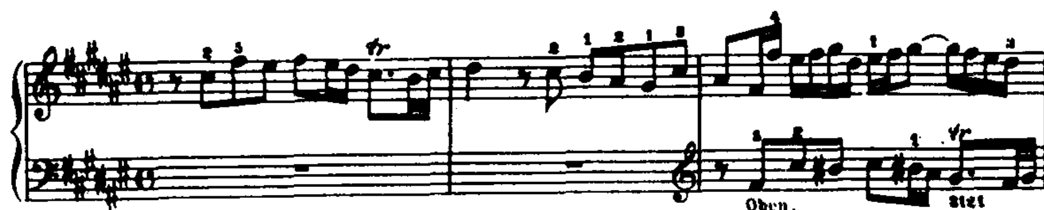
前奏曲是美丽明朗的曲子。一般说升记号多的调性，其乐曲大多是明朗的，大概不是单纯的偶然现像。弹奏要柔和、精致，切分节奏不要过份强硬，最好是弱奏。

例 27



赋格曲与前奏曲紧紧的联系着，可爱又优雅。主题从属音上行四度后下行，但并不进入主音。有两个对位旋律(第一对位是 3～5 小节的高音部，第二对位是 12～13 小节的低音部)。弹奏时应缓和柔细的流出，不能太活泼。
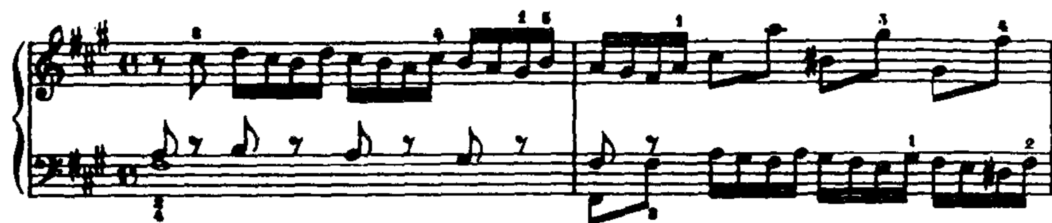
例 28




第十四曲　升 *f* 小调 *BWV*859
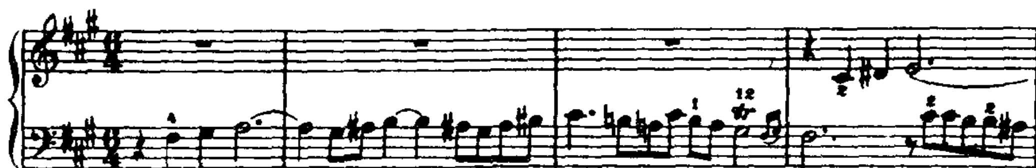
前奏曲有寂寞感，形式是二声部创意曲。弹奏时不要太迅速而轻率，要庄严一些去弹。

例 29



赋格曲为四声部，将前奏曲的寂寞气氛更加加深，从而产生了紧迫感。主音至属音的进行，经过三次进退后，才勉强地到了属音，不久又沉入主音的主题。全曲 40 小节，以 20 小节为界分成两半。弹奏时要稳重又富情感，不能拖，对句上的八分音符要柔和。
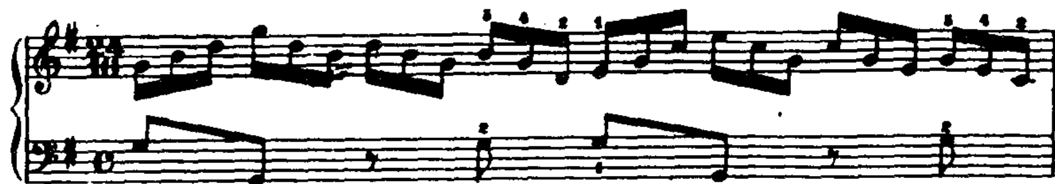
例 30



第十五曲　*G* 大调 *BWV*860

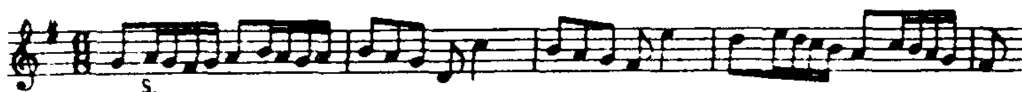
前奏曲轻松、明朗。用一段体形式，很简捷。以分解和弦从头至尾一气呵成。弹奏时要活泼、热情、迅速。八分音符弹断奏更清楚，而且能衬托出洋溢的性质。

例 31



赋格曲为三声部舞曲风格的轻快乐曲，6/8 拍子。弹奏时要着重顺畅、有力而热情，还要带点诙谐，尤其是主题倒影的七度下跳之处，节奏要分明。
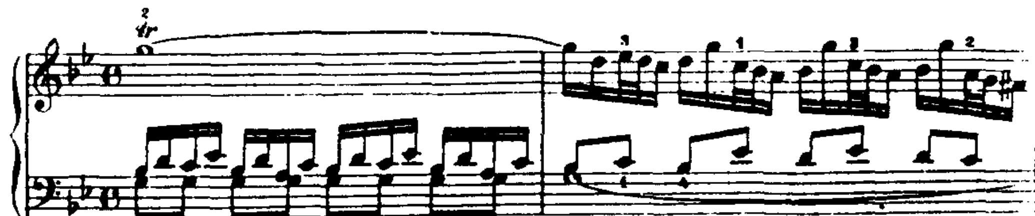
**例 32**




第十六曲　*g* 小调 *BWV*861
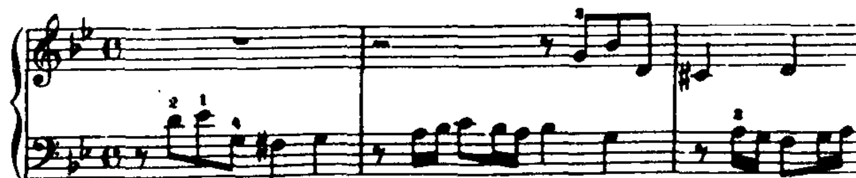
前奏曲是很严谨的三声部结构，是咏叹性质的前奏曲。中音部一直有一条抒情的旋律贯穿着。此曲虽然节奏性很强烈地控制全曲，但弹奏时，仍要以安静之心去弹奏，方能显出如歌似的表情。

**例 33**



赋格曲是形式严整的杰出的乐曲，四个声部。弹奏时不要把主题与对题弹散，因主题与对题是紧紧相联系的，每有主题出现，对题必定跟着，对题又是插句的主要成份，这也是巴赫典型而且有名的节奏型。
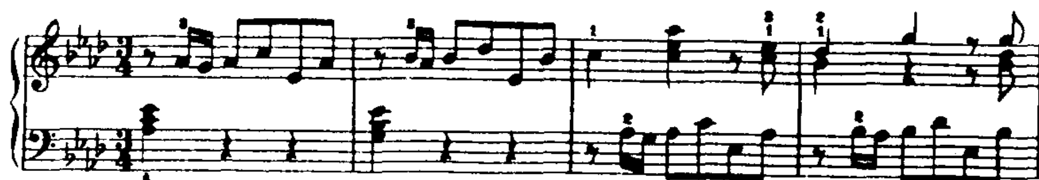
**例 34**



第十七曲　降 *A* 大调 *BWV*862
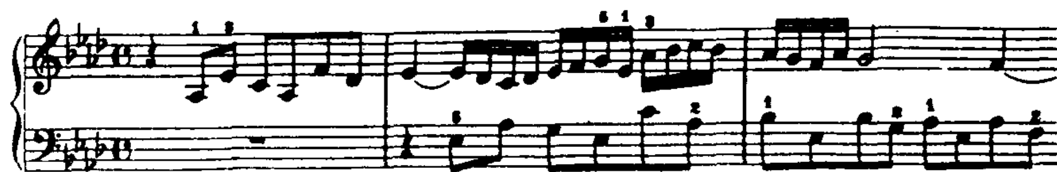
前奏曲有沉思的气氛和多变的形式。弹奏时应注意主题音型的去向，左右两手兼顾并且要衔接上。

例 35



赋格曲的乐思与主题形态和前奏曲较接近，对位的旋律不是固定的，但与主题成为对比的十六分音符动机，奔驰于全曲，支持着乐曲的发展。弹奏时速度是慢而宽广地，但不能拖。

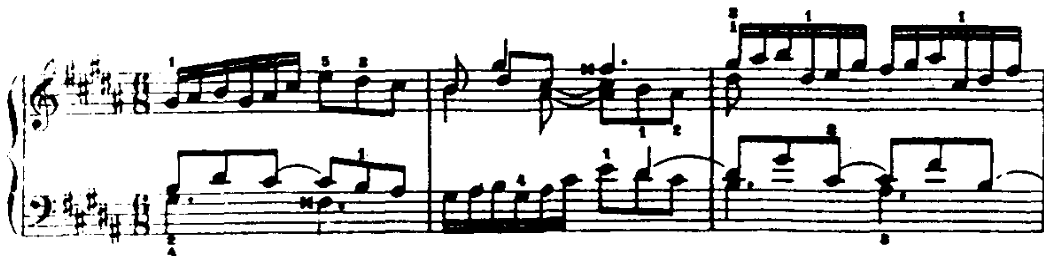
例 36



第十八曲　升 *g* 小调 *BWV*863
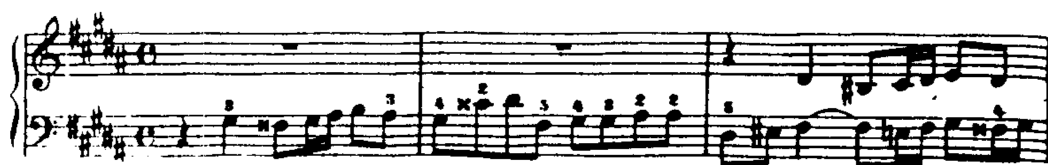
前奏曲是严格发展的三声部创意曲，这是在平均律钢琴曲集中第一次出现的形式。精致的主题，在终止之前激烈、高昂的减七和弦悲壮的表情，调性的美等等，都是此前奏曲的魅力。弹奏时要有丰富的表情，每一声部都要求温和。

例 37



赋格曲是全卷中表情最丰富的一首，四声部。充满着真挚的情感，发展得极为自然而美妙之故，几乎令人忘记了赋格的严格。尤其是主题动机而成的间奏部分是很有魅力的，要愉快地去弹奏并要富有感情。
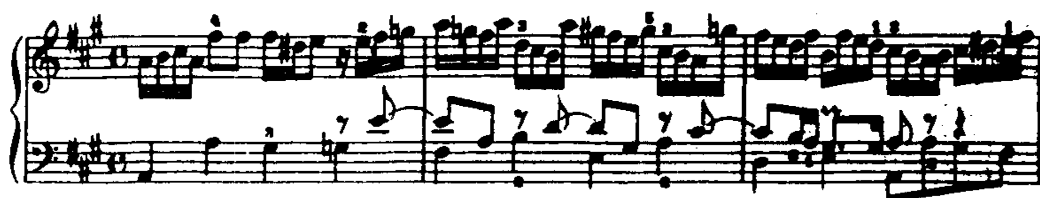
例 38



第十九曲　*A* 大调 *BWV*864

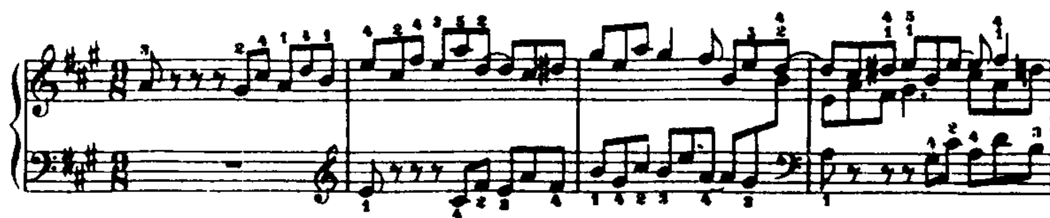
前奏曲与 *f* 小调前奏曲一样，是三个主题的各种组合构成的三声部创意曲。弹奏时要将三个主题弹清楚。要用安静而默想的感觉去弹。

例 39



赋格曲的主题起音是孤立的单音，一开始即出现紧密连接，而在中间，突然出现十六分音符的音群，使用的拍子是不常用的 9/8 拍，这些使这首赋格有明显的特征。弹奏时要有多彩的诙谐性。
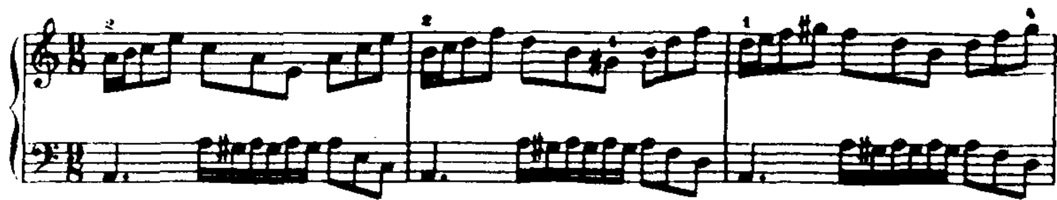
例 40



第二十曲　*a* 小调 *BWV*865

前奏曲的主题是很有弹性的，以 4 小节一句的舞曲形式作成，是一首托卡塔风格的曲子。

**例 41**



赋格曲为四声部，与降 *E* 大调前奏曲一样显得特别。其长大而极为复杂的对位法的使用等，在此曲中是很独特的。这首赋格曲有 6 个展开部。弹奏时，不要把所有的主题进入都弹得很重。
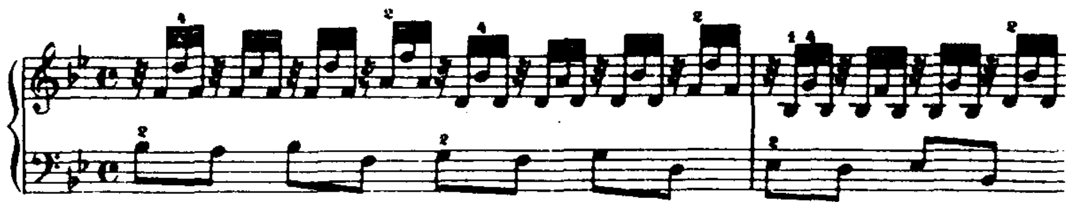
**例 42**



第二十一曲　降 *B* 大调 *BWV*866
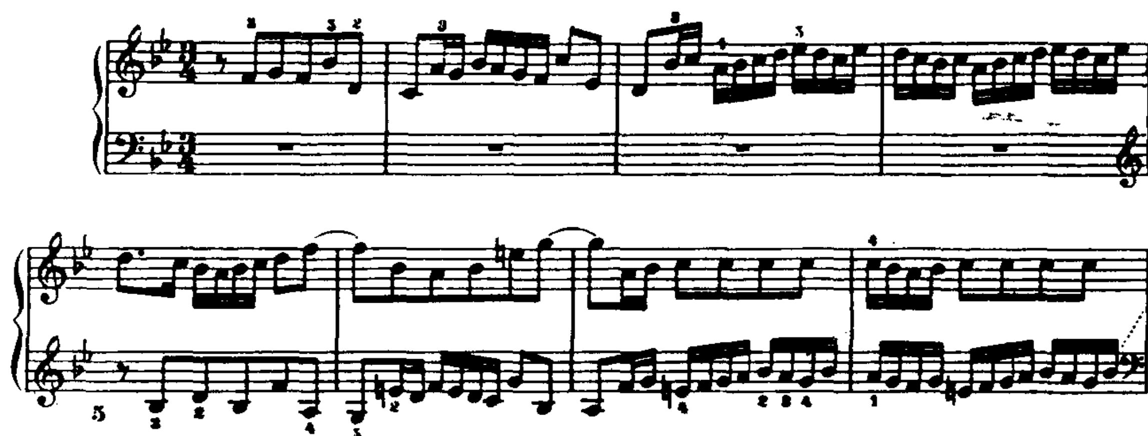
前奏曲生动活泼，是轻巧地跳动的分解和弦，托卡塔风格的快速句型。弹奏时要当作托卡塔来弹，可自由的弹奏，无一定的约束，但不能过分。

**例 43**



赋格曲为三声部，是最被喜爱的乐曲之一。魅力在于快乐的舞曲风主题。弹奏时要有幽默感，并且动情、活泼地。

例 44
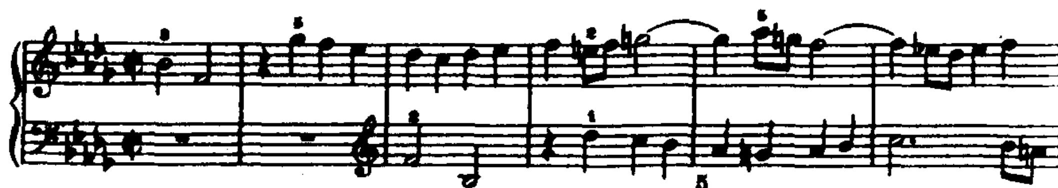


第二十二曲　降 *b* 小调 *BWV*867

前奏曲极庄严，像教堂里的祈祷，频繁出现于全曲的持续低音，更加提高了乐曲的严肃性。终止前的 24 小节达到了 9 声部，所用的是减七和弦，在巴赫时代使用这个和弦是很少的。弹奏时是似慢慢吟咏，充满情感却又不要太柔软。

赋格曲为五声部，是富于宗教气氛的乐曲，很像 16 世纪的管风琴音乐。弹奏时，如同一首合唱曲，声音要丰满又具有热力。

例 45
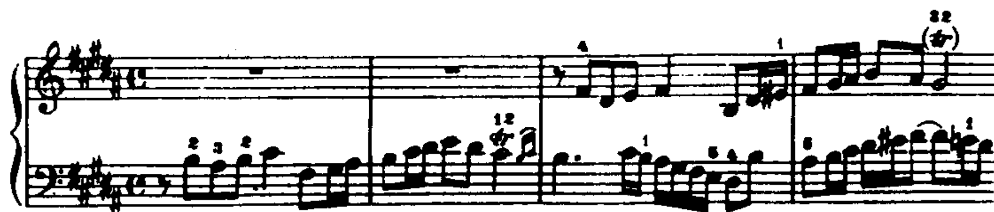


第二十三曲　*B* 大调 *BWV*868

前奏曲是三声部的创意曲，整个前奏曲，对于赋格曲主题的提示是很明显的。弹奏时应柔和、平静而有流动感，曲中常有某个声部是具有旋律的走动。

赋格曲为四声部，典型的变格主题。这个主题以主音为中心，先作上下二度级进，再扩大为从下方四度以音阶行至上方第四度音，再级进下降回主音，这是一个很优美的，能唱出来的曲调。弹奏时应安静平和、恬淡的抒唱。
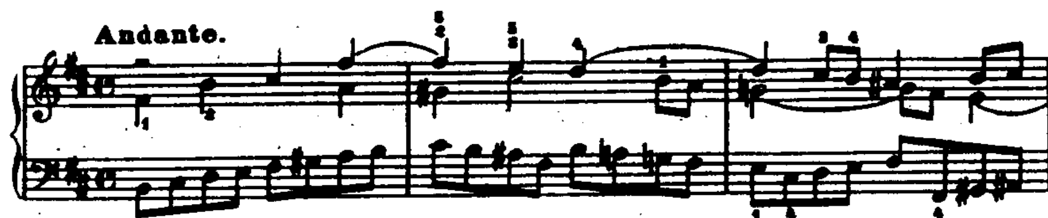
例 46



第二十四曲 *b* 小调 *BWV*869
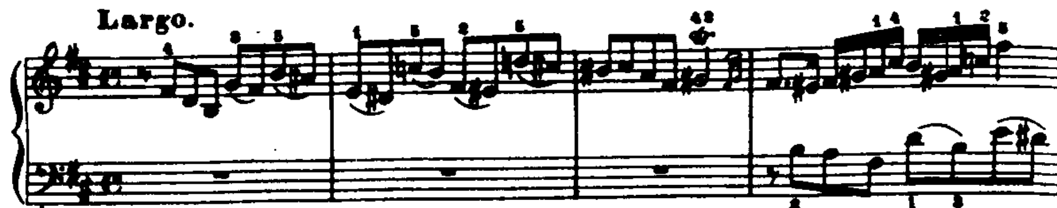
前奏曲是古典时期之前的奏鸣曲式写成。与赋格曲一并被称为这套伟大曲集的压轴杰作。此前奏曲是连接赋格曲的范例。弹奏时，先进入的句子要有鼓励性，跟进的句子就照样弹出来。

例 47




赋格曲就最后的结尾这一点来说，确实是一首极为华丽的曲子。采用了极为缓慢的速度，主题富于情感，带点叹息的味道。弹奏此曲的速度是 *Largo*，但不要弹得太慢，把它理解为壮观、伟大，要弹出这种感觉，其速度如何也就无关紧要了。

例 48
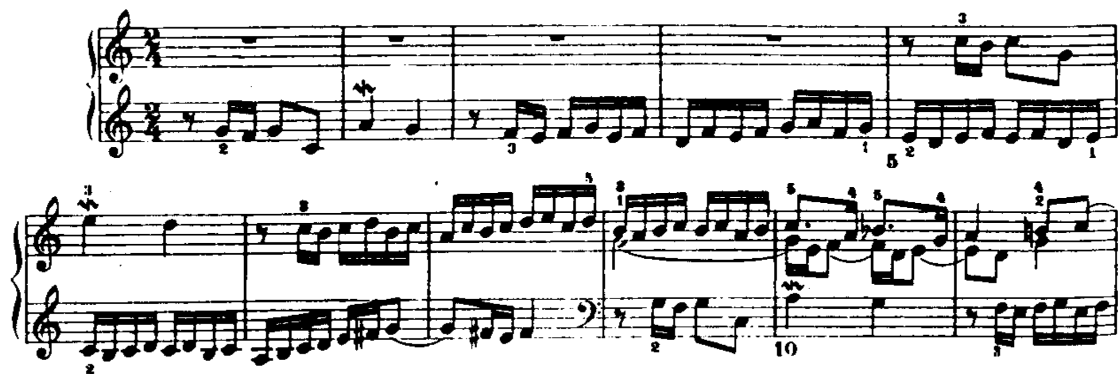


**《平均律钢琴曲集》第二卷**

第一曲 *C* 大调 *BWV*870

前奏曲庄重如管风琴曲，是非常适合于卷首的作品。弹奏时应注意留心第四声部的显现。否则将会辜负巴赫的原意。

赋格曲为三声部，事实上这是对于庄重的前奏曲的一种反高潮。主题分成两个对比的动机，弹奏时要自始至终把握住这个特性，速度上与前奏曲应相一致。

**例 49**



第二曲 *c* 小调 *BWV*871

前奏曲是宁静、优雅的阿勒芒德舞曲，近似二声部创意曲。弹奏时要注意音型、动机的变化及表现。

赋格曲虽然是四声部，但大半是三声部展开的。在第 19 小节，第四声部以数字低音似的效果，唱出了主题的扩大型。整首赋格采用了主题的反行、扩大，又有频繁的密集连接，是一首很伟大又巧妙的设计。弹奏时要一面思考一面弹奏。

第三曲升 *C* 大调 *BWV*872

前奏曲的原谱，巴赫只记下了单纯的和弦，分解的音型是留给演奏者处理的。快板部分是不完整的赋格曲（仅有一个展开部），原来此前奏曲是独立的一首“前奏曲与小赋格”，后来加上新作的赋格曲，前面的便成为前奏曲的一部分了。

赋格曲为四声部，原来是“六首小前奏曲”的第 1 首后半部，经过彻底的改变之后，收编于此曲集。特征是频多的终止式，在呈示部分就出现了主题

反行与密集连接。

第四曲升 *c* 小调 *BWV*873

前奏曲是充满感情的三重唱。有魅力的装饰音，主题巧妙的运用，深刻的表现使此曲成为本曲集最杰出的乐曲之一。

赋格曲为三声部，是一首轻快的曲子。与吉格舞曲相似。这原来是 *c* 小调的作品，经移调修订而成的。第 27 小节起，出现表情丰富的半音阶型的对位旋律。此曲有无穷动的风格。

第五曲 *D* 大调 *BWV*874

前奏曲的结构与古典时期的奏鸣曲式很相似，唯一的区别是前奏曲只有一个主题。这首前奏曲精彩多姿，应弹奏得热烈、有节奏性。
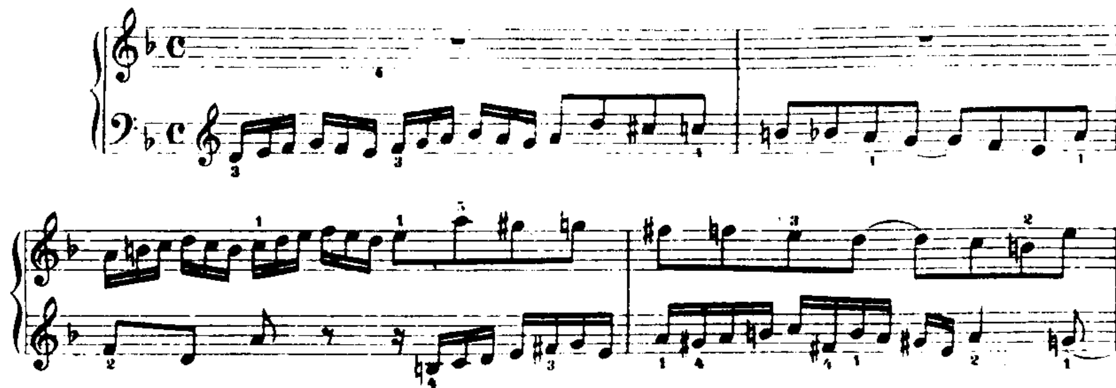
赋格曲为四声部，无特性的短小的主题，使用了频多的密集连接。

第六曲 *d* 小调 *BWV*875

前奏曲充满新鲜的青春幻想，似是一首托卡塔。弹奏应赋予热烈的情绪，活泼、紧张、有节奏性。

赋格曲为三声部。富于对比的主题，尤其后半部的音阶下行给人的印像是深刻的。没有对位旋律，但有主题的紧密接应。

**例 50**



第七曲降 *E* 大调 *BWV*876

前奏曲的段与段之间的性质可视为：*A*—*B*—*A*—*B*—*A* 的形式，是巴洛克时代协奏曲乐章的曲式型。类似古式鲁特琴的味道。有人主张说此曲是巴赫为鲁特琴而写的曲子。弹奏的人依此想法则要把此曲弹得安静、流利，因为鲁特琴是轻柔优美的。赋格曲为四声部。主题柔软、温和，像歌唱性曲

调，与前奏曲的性质略同，都很有歌唱性。弹奏时应把两曲弹成相同的速度。赋格主题柔和可唱，故整首曲子，可看作合唱式的赋格曲，是个无伴奏的合唱曲。

**第八曲升 *d* 小调 *BWV*877**

前奏曲是二声部的创意曲，有阿勒芒德舞曲形式。在 28 小节起是末段被缩小了的再现。这首前奏曲的节奏表情很清楚又稳当，弹奏时节奏应非常稳。

赋格曲为四声部。有高贵、如歌的主题是它的特征。

**第九曲 *E* 大调 *BWV*878**

前奏曲是曲集中最优美的一首。不但是精致的三声部技法的完美范本，也是前后两半都分别反复的二段体的巴赫方式的良好曲例。这首前奏曲的乐句组织，像一个组曲乐章，它有明亮温馨的气息。这样的气氛，确是很令人神怡。弹奏时要平静又流畅，要具有身在乡间田野的感受。

赋格曲为四声部。主题稳重端庄，如同教堂里咏唱经文的神态。这就主宰了这个赋格曲的情趣。弹奏时应以宽宏的音质来表现，每个主题出现时，都应以清楚的重音呈示，因为第一音很长，声部又多而厚。

**第十曲 *e* 小调 *BWV*879**

前奏曲可视为长大的二声部创意曲，主题的抑扬及第二声部的模进，很像巴赫的二声部创意曲第 4 首 *d* 小调，弹奏时也不妨以其创意曲之情趣作为参考。

赋格曲与 *E* 大调赋格曲成为强烈的对比，此曲完全是纯器乐的旋律。主题很长大，由各式各样的动机组成的旋律线和对位旋律，形成了全曲的风格，对位技法是单纯的。

**第十一曲 *F* 大调 *BWV*880**

前奏曲是略为严格的五声部和声进行，在此进行里伴随着暗含柔美旋律的装饰音群。此曲的风琴音乐风格是经常被提到的。

赋格曲是轻快、结构单纯的三声部，主题的出现次数不多。弹奏时以到处观赏野外风光的心情来表达，不会显得太呆板。

**第十二曲 *f* 小调 *BWV*881**

前奏曲以和声为基础，流动的乐句皆是和弦的分解或倚音作成，形式又

是一个初期奏鸣曲的例子。是一首富有情感的和声式抒情曲。应柔和、深情地弹奏。
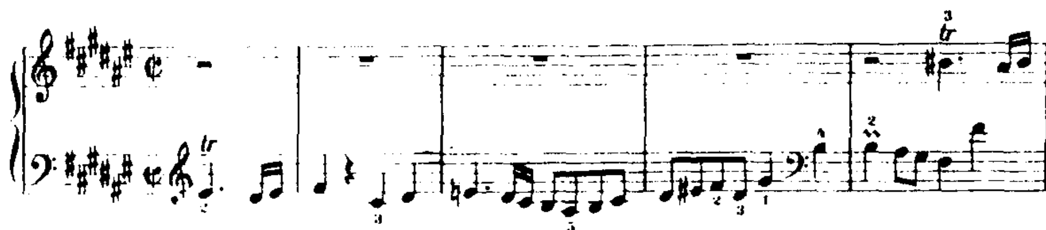
赋格曲为三声部，技法上是平易的，对位法的运用也是最简易的。间奏部分有明显的主调音乐倾向。可以说这是一首舞曲。

第十三曲升 *F* 大调 *BWV*882

前奏曲一开始是威风的法国序曲型。此曲是依照巴洛克协奏曲的形式作曲的，方式是主题的前半为合奏主题，后半为独奏主题。

赋格曲为三声部，特征是导音开始，间奏部分是加伏特舞曲的节奏。从主题的作法以至整首赋格曲的结构，都显示了相当大胆的破例。在弹奏速度上，应快一倍于前奏曲，显示赋格曲与前奏曲的前仆后继的精神。

**例 51**

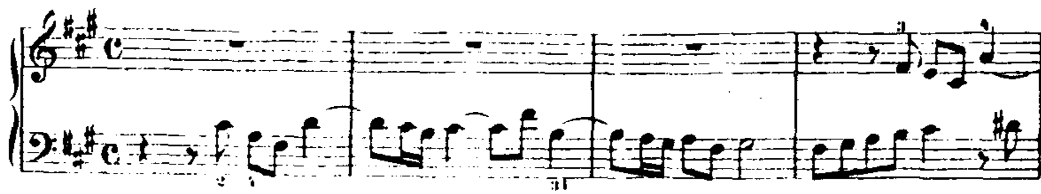


第十四曲升 *f* 小调 *BWV*883

前奏曲似是器乐协奏曲慢板乐章的抒情、堂皇的旋律徐缓地流动。分为三部分（1—12—30—43 小节）。再现部之前的停留记号，给人的印象是深刻的。

赋格曲为三声部，是 3 个主题的赋格。三声部的三重赋格除了《赋格的艺术》之外，这是巴赫唯一的作品。

**例 52**
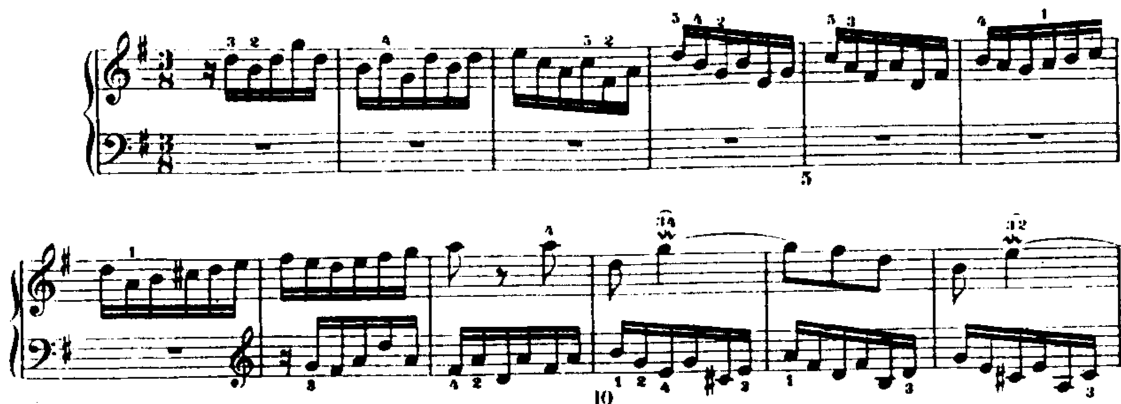


第十五曲 *G* 大调 *BWV*884

前奏曲是三部曲式，是具有统一流动性的前奏曲，本质上并未显得与普通的前奏曲有何不同，但它确是与赋格曲有相同音型及气质上的感觉。是地道的赋格曲的先声。

赋格曲为三声部，主题很长，没有特别的变化，可以说是由三和弦及七和弦的分解构成，而且并未见有展开之处，因此它是平淡的。初学钢琴者弹奏此曲比较轻松，但一定要保持平稳、幽雅。

**例 53**



第十六曲 *g* 小调 *BWV*885
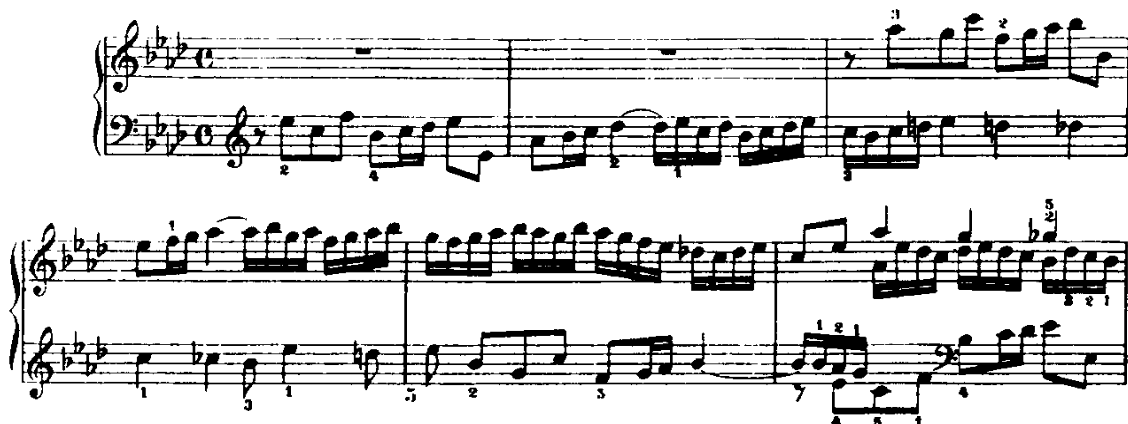
前奏曲是严格的四声部。如果除去附点节奏，便可以当作风琴曲了。(*Largo*)最缓板，是原稿上就有的术语。赋格曲为四声部，构造精细，使用强有力的和弦。尤其是主题和对位旋律的关系，不只是通常的八度关系，而采用了十度、十二度的二重对位技法。依此法而产生的有效的和声色彩，给此曲以独特的魅力。

第十七曲降 *A* 大调 *BWV*886

前奏曲中的 4 小节主题依次转换着调，间奏部分的素材也是来自于 4 小节主题。由于节奏所致，再加以和弦为起句，所以这首前奏曲显得很有力度，很威风。弹奏时不能把十六分音符弹得太快，免得失去了“重量”。

赋格曲中使用了少有的、音域超过八度以上的主题。此主题领导着堪称第二主题的具有特色的半音阶型对位旋律，赋予乐曲独有的魅力。

**例 54**
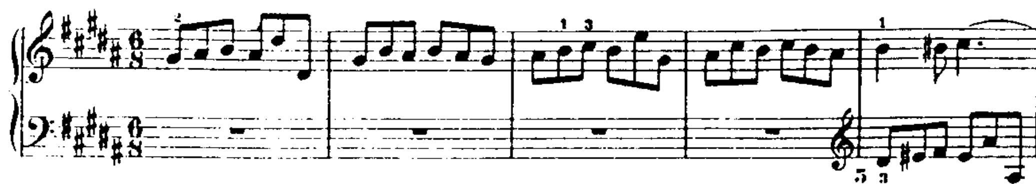


第十八曲升 *g* 小调 *BWV*887

前奏曲以技法而言，是二声部创意曲，早期的奏鸣曲形式。全曲由于句型繁多而短促，又不断地复现，所以内在的本质似是古式组曲的舞曲乐章。弹奏时要很有律动性，尽量做到优美动人。

赋格曲是摇篮曲般的悠闲的第一主题，和半音阶进行的第二主题(61—65 小节)所组成的二重赋格。

**例 55**



第十九曲 *A* 大调 *BWV*888

前奏曲是三声部的创意曲。起句的手法很类似巴赫三声部创意曲集中的第 6 首 *E* 大调。在 *A* 大调上的音乐应是甜美的、有春天的气息。弹奏时应以沐浴在这种气息中表达出来，将会引起共鸣。

赋格曲为二声部。是在第一、二卷中最短，构成也较为单纯的作品。16 小节第三声部第一个 *A* 音，是在这部平均律钢琴曲集中第一次出现的最低的音。

第二十曲 *a* 小调 *BWV*889

前奏曲是二声部的创意曲，全曲以半音阶变化进行作成。在第二卷二声部前奏曲中，此首最重要。结构近似舞曲形式的二段体。

赋格曲为三声部，是一首不依常规曲式所作的曲子，甚至主题本身也自行转调。不过这样的主题却充满了力量。强有力的主题和对位旋律快速运行造成紧张感，决定了乐曲的性格。

第二十一曲降 *B* 大调 *BWV*890

前奏曲是本曲中最重要的一首，可视为早期的奏鸣曲式。这首前奏曲显得很长大，而且有奏鸣曲的精彩展开之势。但是内里却含着细细地溪流贯穿着。弹奏时，不可因曲长又极富变化而弹得太火爆，反而要保持柔和流畅的"呼吸"。

赋格曲为三声部。全曲因方法不同而分成两部分，感觉上是：第一部分具有和声的色彩；第二部分具有严格对位结构，都以 4 小节的结束句来作统一的映射。这是一个对比很强的设计，但又能保持全曲的柔和与动人的美感。

第二十二曲降 *b* 小调 *BWV*891

前奏曲是严格的三声部创意曲，是平均律钢琴曲的高峰之作。主题很长大，而且还伸展出来。这是集和声与对位手法于一体的创意曲。
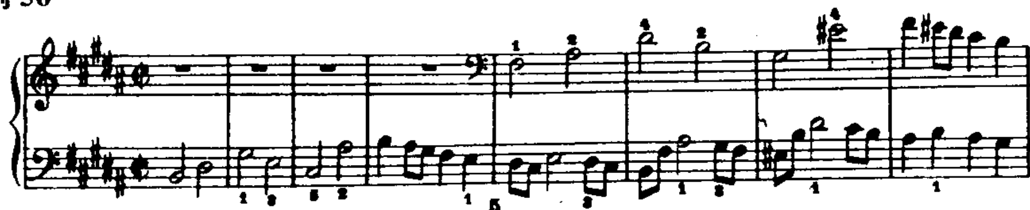
赋格曲为四声部。主题的风格与发展技巧与有力的赋格曲相称。3 个具有沉痛表情的主题进行过后，在密集、转位等对位手法的巧妙运用下，一步一步地将乐曲推向高潮。

第二十三曲 *B* 大调 *BWV*892

前奏曲是活泼的托卡塔风格。分配在双手的音群，出乎意料地出现了明朗的插句。此曲是无管弦乐器伴奏的钢琴协奏曲。

赋格曲为四声部。是一首高雅的赋格曲。是以平静的步调上行至八度的第一主题，和从八度上以小步伐下行的第二主题所组成的二重赋格。

例 56
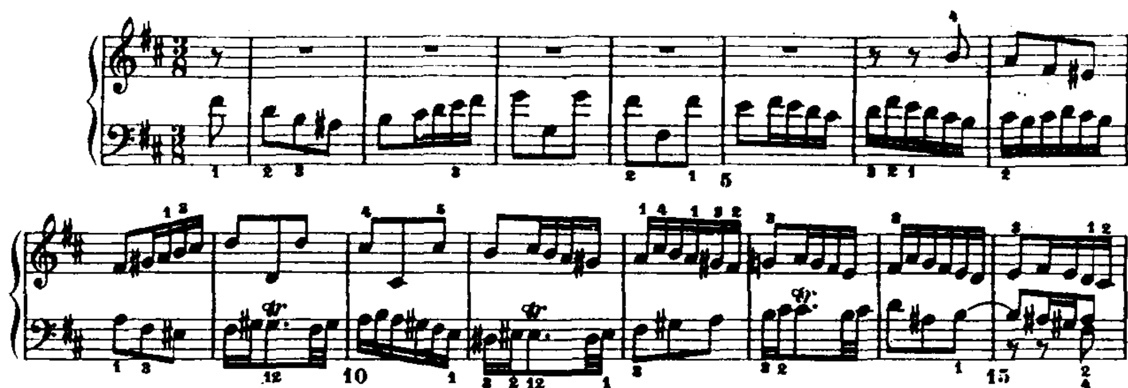


第二十四曲 b 小调 BWV893

前奏曲是个二声部创意曲，但结构非常匀称，句子非常清楚。又可说是个巴洛克时代的协奏曲乐章的曲式。有人认为此曲“作为伟大曲集的压轴曲是不适当的，是甚久之前的作品”。

赋格曲为三声部。这是最后一首赋格曲，但它不是以此姿态表现，它并非以浩大繁复的手法作成。看起来却像一个以弱拍开始的古式三拍子舞曲。弹奏这首赋格不宜太过急奔，应是从容、安静的。

例 57



**二声部创意曲**

巴赫在二声部创意曲的手写谱里将之称为 *Inventio*。这个词的本意是“自由对位法形成的小乐曲”。全部有 15 首，每首各有不同。在结构上大部分为三部曲式。第一段在属调或关系大小调上终止，便于与第二段分开，第三段经常是第一段的再现，多半的情形都可称为二声部的赋格曲，但答题不在上五度出现，一般是出现在高八度。
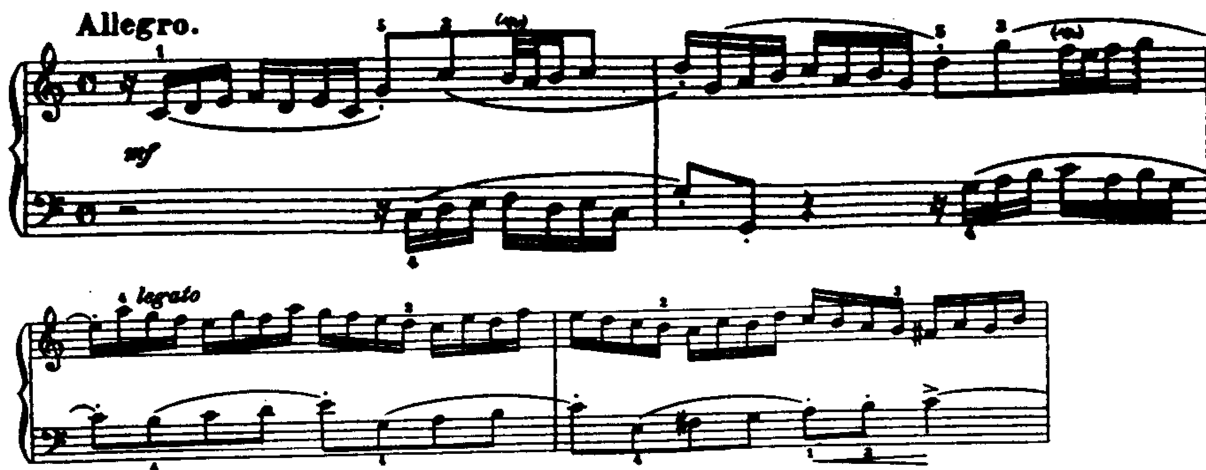
巴赫的创意曲，对钢琴的初学者来说，一定要仔细的学习，主要是因为它是“复调音乐”的缘故。虽然右手要演奏旋律，而左手并非伴奏，同样也是旋律。因此各手指不能独立，演奏起来就很困难。所以，创意曲对于各指的训练会带来良好的效果。另外在巴赫的作品里，因为左右手出现变换主题的各种形式，所以对于音的注意必须集中到最大限度，因而就会理解到每一首曲子都是具有高度艺术价值的名曲，要谨慎的把全曲都演奏完毕。在进入练习的阶段，最应该注意的重大事项，就是当年巴赫在研究乐曲时，曾经以“要

像唱歌那样来弹"这样的话语来提示他的弟子。这应该是我们绝对不能忘记的一句名言。在巴赫的作品里整个没有弱和强的力度记号。再者是创意曲里有他两首亲笔写的，虽然是相同的曲子，但一首有很多装饰音，另一首却非常少。因此，以后出版的乐谱就有很多种类。所以，我们必须根据可靠的专业出版社出版的乐谱进行学习，这一点是很关键的，同样适合于在购买其它乐谱时的选择。

第 1 首 *C* 大调 *BWV*772

此曲是充分说明创意曲只使用单一主题而发展之外，绝不使用其它素材的例子。主题比其它声部要加强几分来弹奏。主题的逆转形式也经常出现，这在创意曲中很多。乐句的尾音不要弹得太短，要用稍微像呼吸的心情来弹。主题的最初音不要弹得太强。
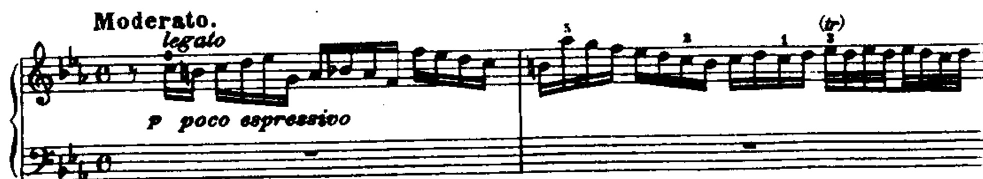
**例 58**
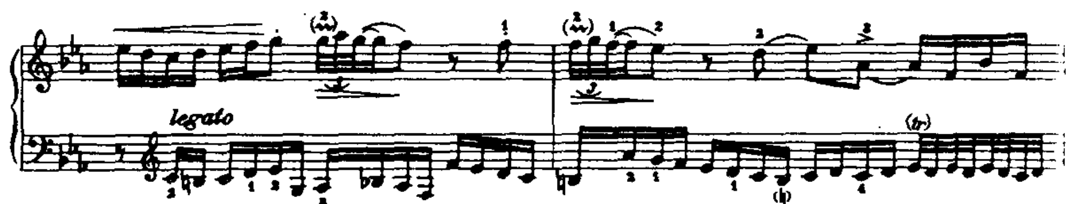



第 2 首 *c* 小调 *BWV*773

是严格的八度卡农，二声部创意曲中唯一的卡农曲。这是一首可以用"歌唱奏法"来弹奏的代表性曲子。雅静气氛的主题，左右两手相同，要表情丰富地来弹唱，弹的时候不要太快。

**例 59**






第 3 首 *D* 大调 *BWV*774

乐谱上有(*Vivace*)的快板指示，但应该比第 4 首略为缓慢一些演奏则较适宜。

第 4 首 *d* 小调 *BWV*775

这是二声部创意曲中最容易的曲子。最初两小节的主题是用右手弹出的，接着两小节左手弹奏。然后主题就变成各种形式表现，末尾主题再现后结束。

第 5 首降 *E* 大调 *BWV*776

弹奏时要像写有(*Allegrorisluto*)有力的快板的乐谱所指示的那样，主题中的四分音符要按住。

第 6 首 *E* 大调 *BWV*777

此曲作为古典奏鸣曲式的萌芽，是有着重要意义的。乐曲是三部曲式：*A* 段终止于属调，经转调部分的 *B* 之后，*A* 在交换声部中再现。弹奏时必须用严格的节奏来弹才行。谱中有很多临时记号，千万不能看错。这是一首很难的曲子，要特别注意。

第 7 首 *e* 小调 *BWV*778

如果第 3 首和第 4 首的弹法已经解决，在这首乐曲中就不会感到太困难。

第 8 首 *F* 大调 *BWV*779

要用短小的断奏来弹。

第 9 首 *f* 小调 *BWV*780

这首曲子很难。整首曲子非常快活，要清楚标明的强音记号。

第 10 首 *G* 大调 *BWV*781

可以用快板(*Allegro*)和始终强但不连奏(*SempreFoyteenonLegato*)来

弹。这是一种托卡塔风格的有趣的曲子，要用一气呵成的方式弹奏。

第 11 首 *g* 小调 *BWV*782

是与第 2 首有相同倾向的乐曲。一定要用唱歌那样的心情来弹，要注意手指的运用。注意乐谱中写着的“*Moderatoedespressive*”（有感情的中板）。

第 12 首 *A* 大调 *BWV*783

与第五、九、十一首同样，是两个主题始终结合在一起出现的二重赋格曲。是一首充满快乐气氛的乐曲。

第 13 首 *a* 小调 *BWV*784

这是一首比较容易的乐曲，必须用连奏来练习分解和弦才行，整首曲子充满了宁静与悲哀气氛。

第 14 首降 *B* 大调 *BWV*785

乐曲开始虽然很容易，但越往后就越难，因此一开始不能弹得太快，应该把重心放在弹正确上。

第 15 首 *b* 小调 *BWV*786

八分音符与八分休止符要确实地弹得够拍子，不能草率地去弹奏。

上 15 首创意曲一定要每首曲子都能背下来，还可以进一步的做移调弹奏，会收到意想不到的效果。

**三声部创意曲**

在二声部的创意曲中，虽然可以用两只手承担 2 个声部，但在三声部的创意曲里，如果也用两只手来承担三声部，那就会有重重困难。也就是说，假如上面的声部用右手，下面的声部用左手，那么中间声部就必须两手分开来演奏。对于中间声部用连奏来弹，就如同用一只手来弹主题，是非常艰难的事。这也就是三声部创意曲的练习要点，是绝对不应忘记的。三声部创意曲一定要一首一首背谱练习，尽量不用踏板。

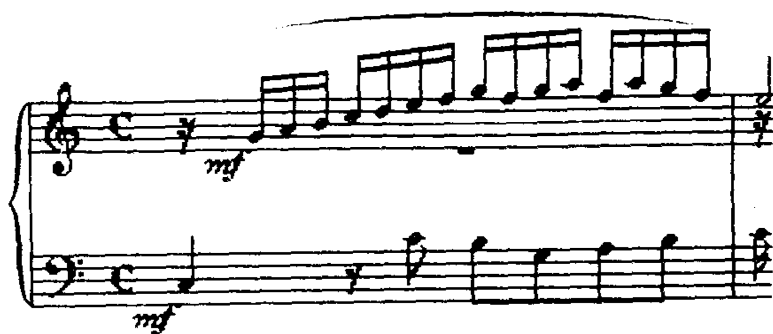
三声部创意曲全部包括有 15 首乐曲。在三声部创意曲中答题出现在上五度。第 10 首之前的各曲是赋格曲，与赋格曲不同的地方是曲子的开始出现在低声部。

第 1 首 *C* 大调 *BWV*787

这首创意曲在三声部中是最重要的，要多用时间练习。左手最初的音要

正确延长一拍，第二拍的半拍也要正确休息。像这样的情形看似简单，其实很难。第二小节的主题在中声部，左右两手就像一只手那样来弹连奏。不要在双手连接点把音切断，或者使音重复，这种可以说在整个创意曲中一概如此。

**例 60**




第 2 首 *c* 小调 *BWV*788

这首曲子是用右手的 4 指和小指来弹奏颤音。但用其它手指弹奏旋律的地方却最难。颤音是在左手的每一个八分音符上，右手都加进 3 个十六分音符，加 2 个也可以。

第 3 首 *D* 大调 *BWV*789

弹奏主题时要有渐强、渐弱的处理。

第 4 首 *d* 小调 *BWV*790

应注意主题的强音记号，不论在哪个声部出现，都必须要加上强音记号。

第 5 首降 *E* 大调 *BWV*791

这是与二声部 *E* 大调一样的特殊例子，低音部不参与主题的发展与进行，只是以分解和弦为上声部伴奏。上声部几乎是主调音乐形态的二重奏，由右手承担两个声部。要使右手清晰弹出下面声部的主题，在这里是很难的。

第 6 首 *E* 大调 *BWV*792

在三声部创意曲中，这是最容易的一首。

第 7 首 *e* 小调 *BWV*793

这首创意曲的主题必须用丰富的表现来唱。

第 8 首 *F* 大调 *BWV*794

主题要用断奏很有耐心地仔细去弹，是一首托卡塔风格的愉快乐曲。

第 9 首 *f* 小调 *BWV*795

因表情悲壮之故，被称为受难曲，是在巴赫时代就获得很高评价的作品。这首三个主题同时出现的三重赋格曲，如果不把主题很技巧的表现出来，那么就会变成一首不知所以的曲子。

第 10 首 *G* 大调 *BWV*796

要在主题最初的音上加强音记号，同时加进渐强、渐弱。

第 11 首 *g* 小调 *BWV*797

是整个创意曲集中不协和音程应用最多的一首。

第 12 首 *A* 大调 *BWV*798

主题要略为加强弹奏，是一种非常有内容的好教材。

第 13 首 *a* 小调 *BWV*799

与第 12 首相同，主题要加强弹奏，否则其它声部的音就会消失。是一首有雄壮感的杰出的乐曲。

第 14 首降 *B* 大调 *BWV*800

要在主题最初的音上加强音记号来练习。

第 15 首 *b* 小调 *BWV*801
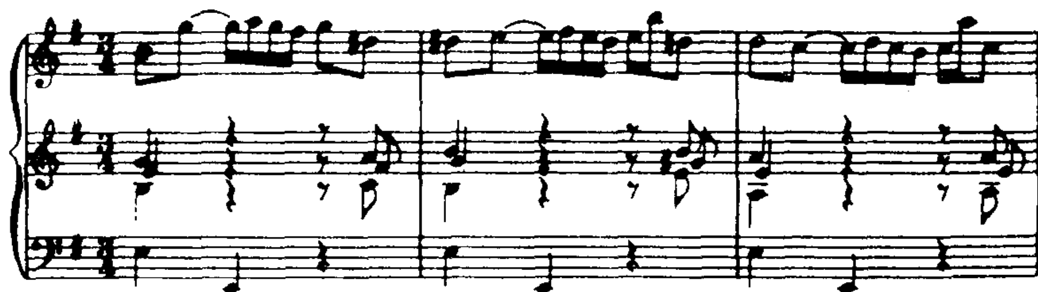
主题与二声部创意曲的第十五首类似。创意曲原版本有一种是二声部与三声部排在一起的手抄本，以致曾经有人认为同调性的二声部与三声部的创意曲或者有些关联。

**e 小调前奏曲与赋格 BWV548**

巴赫后期最杰出的风琴作品之一。约作于 1727～1736 年间。因形式宏大，表现力的强烈，被誉为“二乐章的交响曲”。前奏曲遵守严格的对位技法并兼取意大利协奏曲的构成原理，呈示了显著的主题素材的统一性。风琴演奏家们已习惯地将其称为“伟大的 e 小调”。赋格对于作曲法严格的前奏曲而言，这是巴赫最大胆、最富于独创性的风琴赋格曲。在托卡塔风的中间部之后，主题完全再现。此曲已被改编为钢琴独奏曲。

前奏曲采用 3/4 拍。乐曲一开始在和弦上奏出了悠长的主题：
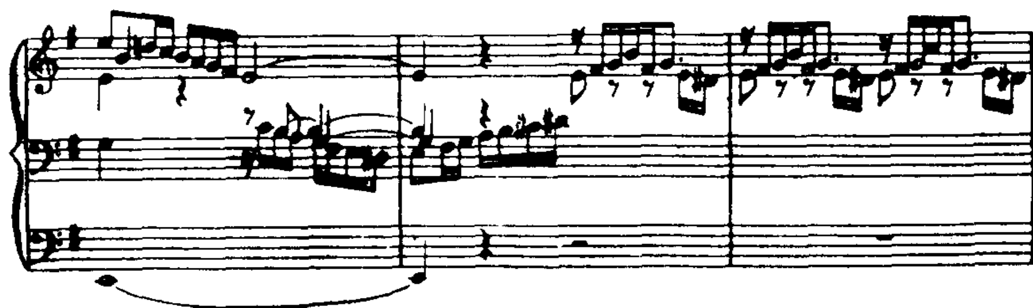
**例 61**



不久，内声部围绕着主题进行。

赋格曲采用 2/2 拍，分三部分。第一部分和第三部分是严格的四声部赋格。主题伴随固定对位乐句依次出现于次中音部—中音部—高音部—低音部。经过属调的展开部，进入托卡塔风的第二部分。主题从华丽的动态中有时有力地，有时微弱地展示。自属音的持续音起进入第三部分即第一部分的再现。

**例 62**



半音阶幻想曲与赋格 BWV903

古钢琴曲。约作于 1702 年，另说此曲定稿是在莱比锡(约 1730 年)完成的。乐曲即兴展开了丰富而美丽的幻想，其中含着抒情与戏剧性的高潮，用单一的乐器表现出多姿多彩的幻想画面。虽然是古钢琴曲，可在今日却更多使用钢琴来演奏。乐曲以强有力的两个疾驰的音阶型开始：

例 63




接着出现了与赋格主题有关联的旋律。之后显露了半音阶技法和频繁的速度变化。无尽的幻想,有时形成激烈的戏剧性的高潮,使各种形形色色的音型不断地涌出。当幻想曲结束时,半音阶型的赋格主题奏出。

例 64




赋格是三声部,结构十分严谨。主题经由技巧性的各种处理后,在低音部有力地以八度重复出现。乐曲在疾驰的音阶型音群上升至顶点时结束。

**法国组曲**(FranzosischcSuiten)

“法国组曲”并不是巴赫自己命名的,而是后人随便给起的名字。据说是因其风格类型与法国作曲家库普兰的组合十分相似之故。

法国组曲大约作于 1722 年与他的第二位妻子安娜·玛格达琳娜结婚不久,当时是巴赫倾力创作古钢琴曲和合奏曲的时代。这套组曲是为新妻子而创作的。第 1～5 首,存于 1722 年为玛格达琳娜所编的乐谱集第一卷里面。因此,法国组曲中充满了温柔的爱情。

整套组曲由六个组曲组成,每个组曲由 6～8 个古代舞曲构成。因舞曲的排列方法是经过认真选择的,在演奏时必须特别注意各曲的速度,这种形式后来发展成海顿和莫扎特三个或四个乐章的奏鸣曲。

巴赫组曲属于古组曲体裁。古组曲是 17、18 世纪流行于欧洲的一种器乐套曲,通常由 4 首速度和节拍不同,但调性统一的舞曲按一定的顺序组合而成。它们是“阿勒芒德”、“库朗特”、“萨拉班德”与“吉格”。在“萨拉班德”与“吉格”之间还可能加入“小步舞曲”、“加伏特”等其它舞曲或非舞曲性质的“旋律”等乐曲。

《阿勒芒德》(Allemande)起源于德国，4/4 拍，速度是中板(Moderato)或稍快板(Allegretto)。通常是从弱拍上的最后一个十六分音符开始，旋律优美而流畅，要如歌地、从容不迫地演奏。

《库朗特》(Courante)是三拍子的法国舞曲。它有两种形式：法国式的为中速，3/2 或 6/4 拍；意大利式的为快速，3/4 或 3/8 拍。曲调通常以弱拍上的一个短音开始，节奏鲜明，活泼生动。

《萨拉班德》(Sarabande)源自西班牙文 sacrabande，意为"神圣的游行"。与最早的舞蹈和葬礼仪式有关。后演变为音调庄重严肃、速度缓慢平稳的 3/4 拍舞曲。因常强调第二拍而形成切分节奏，高声部旋律有较多的装饰音，有时在它后面还附有一个变体。应很优美缓慢地演奏。

《吉格》(Gigue)是一种古老的英国舞曲。拍子有 3/8、6/8、12/6 等，是从爱尔兰的 Jig 演变而来，速度很快，要生动活泼地演奏。"吉格"也分法国式与意大利式的两种，法国式的是赋格的作法，意大利式的以和声衬托为主。巴赫常用赋格手法加强舞曲的热烈气氛，造成全曲的高潮直至结束。

以上四种主要舞曲是古组曲中的结构基础。除此之外，组曲中还常常插入一些舞曲性的或其它性质的乐曲：

《小步舞曲》(Menuet)是起源于法国的 3/4 拍舞曲，速度适中，风格典雅；

《加伏特》(Gavotte)是起源于法国的 2/2 拍舞曲，中庸速度，曲调常起自后半拍；

《布雷》(Bourree)是法国乡村舞曲，轻快的两拍子；

《英国舞曲》(Anglaise)快速，2/4 或 4/4 拍；

《卢尔》(Loure)是以伴奏乐器卢尔(法国式风笛)得名，是三拍子舞曲，速度中板；《波洛涅兹》(Polonaise)是波兰贵族的三拍子舞曲，节奏富于特性，句尾常收束于第二拍；《旋律》是抒情如歌的非舞曲性的乐曲。上述各种舞曲虽然已脱离舞蹈，但在演奏时仍然要表现出各自的风格特征和相互间的对比，才能使组曲成为一个完美的整体。

《法国组曲》是专业音乐院校钢琴教学大纲明确规定的复调教材之一。一般在学习完巴赫的《创意曲集》之后采用。接着是《英国组曲》。《法国组曲》和《英国组曲》通常用作"创意曲"通向"平均律钢琴曲"的桥梁。

第一组曲 d 小调 BWV812

1、阿勒芒德，是富于装饰音，又具高雅旋律的舞曲。采用 4/4 拍，二段体，每段各反复一次。

例 65




2、库朗特，其主题与阿勒芒德有密切的关联。采用 3/2 拍，二段体。

例 66




3、萨拉班德，有深邃情感的旋律，此曲的和声比对位更为重要。3/4 拍，二段体。

4、小步舞 I 和 II。奏完第 I 、II 小步舞曲之后，第 I 小步舞曲再现。两首小步舞曲在动机上是有联系的。

5、吉格，采用 4/4 拍，二段体。第二段以第一段的转位为主题，两段都以赋格法开始。这是有装饰音的典雅的吉格舞曲。

第二组曲 c 小调 BWV813

这是在组曲中最容易的一首曲子，全曲充满了热情。

1、阿勒芒德，优美，徐缓。两段体，第二段的旋律线较第一段复杂，都是三个声部。

2、库朗特，二声部，是四分音符和八分音符的对置，有浓厚的和声倾向。

3、萨拉班德，二段体，第二段比第一段长一倍。是和声形态，音符的动态密集，在巴赫的组曲里，区别于其它的萨拉班德。

4、旋律，对位方式的二段体，有优美、流畅的曲调。

**例 67**




5、小步舞，是比较平稳的和声形态。原有第二小步舞曲，现在被删略。

6、吉格，构造与其它吉格相同，第二段是第一段的转位。两段均以赋格开始，其节奏与音型来源一般认为与西西里舞曲有关。

第三组曲 b 小调 BWV814

这个组曲充满着幽暗的哀伤感。

1、阿勒芒德，二声部，二段体。第二段的开始是第一段主题的转位。

2、库朗特，充满活力，是“法国组曲”中库朗特舞曲的杰作。

3、萨拉班德，是极优美的曲子，不像通常的萨拉班德那样严肃。旋律线的进行是圆滑的，有深邃的感情。

**例 68**




4、小步舞，是较为和声化的乐曲。

5、英国舞曲，三声部，活泼典雅。有些版本把此曲置于小步舞之前。

6、吉格，二段体，富于活力的二声部。在此曲里，巴赫一反常例，第二段并不使用第一段的转位，也没使用赋格手法。

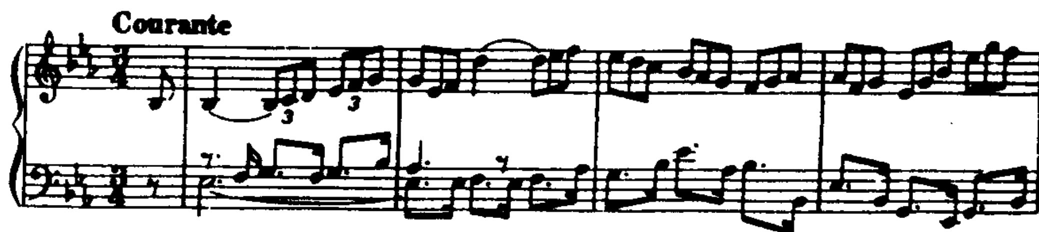
第四组曲降 E 大调 BWV815

此曲原有前奏曲，后来删掉了。这是一个明朗的组曲。

1、阿勒芒德，有浓厚的即兴成分，三声部。

2、库朗特，二声部，是利用复节奏而成为推进型的乐曲。

**例 69**




3、萨拉班德，此曲把单纯的动机巧妙组合而获得了丰富的表情。

4、加伏特，二声部，使用模仿技法，音乐富于活力。

5、小步舞，乐曲短小，但明朗、优雅。

6、旋律，技法巧妙的对位方式，并且使用主题的转位，其曲调优美。

7、吉格，轻快的舞曲，后半部分是前半部分的转位。

**例 70**




第五组曲 G 大调 BWV816

1、阿勒芒德，明快优雅，有前奏曲似的味道。
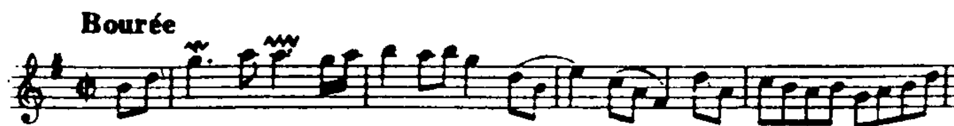
2、库朗特，活泼的旋律，由结实的节奏所支持。

3、萨拉班德，丰富的装饰音造成了细致的情绪。庄重如巴洛克风格的旋律，被缓慢的唱出。

4、加伏特，轻快的节奏有着法国风味的感觉。

5、布雷，此曲明朗、生动，巧妙地表现了幸福的感觉。

**例 71**




6、卢尔，乐曲用缓慢的速度，很有魅力地。

7、吉格，使用赋格手法，三声部。后半部是前面的转位。是一首非常活

泼的乐曲。在六组法国组曲中，第五组曲是最为明朗的。

第六组曲 E 大调 BWV817

这是六个组曲中最有名的，也是最经常被演奏的名曲。

1、阿勒芒德，是一首活泼明快的乐曲。

例 72




2、库朗特，轻快。乐曲以音阶型的旋律进行。

3、萨拉班德，庄重，使用细而密的装饰音，是情感深刻的舞曲。

4、加伏特，有优美的节奏，经常被单独演奏。

5、波洛涅兹，巴洛克风格，氛围高雅。

例 73




6、布雷，二声部，快速练习曲型。

7、小步舞，伶俐优雅。

8、吉格，对位方式，快速。后半的旋律是前半的转位。

**英国组曲**(EnglischeSuite)

"英国组曲"与"法国组曲"一样，也是由六个组曲组成的。篇幅比"法国组曲"大，每个组曲的第 1 首都是前奏曲，这是"法国组曲"中没有的。巴赫最早的传记作者福克尔认为，它们之所以被称为"英国组曲"，是"因为作曲家为一位英国显贵而作"，这一说法无从证实。但有明显迹象表明，"英国组曲"受一位活跃伦敦的法国作曲家沙尔·迪厄帕的一套六首键盘组曲的影响。但这也难以说明为何组曲的别名称为"英国"。在早期的一份手抄本上，第一组曲上方写着"为英国人而作"的字样，也许可以提供一个线索。

**第一组曲 A 大调 BWV806**

是明朗、快乐、清爽的组曲。

1、前奏曲，托卡塔风的短小的序曲之后，展开了密接方式的模仿式对位。

2、阿勒芒德，有浓厚的即兴因素和华丽的趣味。

3、库朗特，分为Ⅰ、Ⅱ及两个变奏。第一、二变奏是库朗特Ⅱ的变奏。在演奏上，演奏者可任选一首库朗特，如果选库朗特Ⅱ时，变奏也可任选一首。据说巴赫当时自己演奏完两个变奏之后，又再现了库朗特Ⅰ。库朗特Ⅱ比Ⅰ更华丽。

4、萨拉班德，是庄重的乐曲。巴赫后来把这里的旋律转用于“圣诞神剧”中的“摇篮曲”。

5、布雷，二声部，模仿式对位。演奏方式：布雷Ⅰ—布雷Ⅱ—布雷Ⅰ。

6、吉格，二声部，此曲与其它巴赫的吉格一样，后半是前半的转位。

**第二组曲 a 小调 BWV807**

具有女性的温柔与优美华丽的组曲。

1、前奏曲，与“意大利协奏曲”一样，是把意大利协奏曲的样式，试用于一件乐器上的。即“合奏”与“独奏”两个部分交替出现，在结构上展开了相当复杂的技法。

2、阿勒芒德，轻妙、稳定，主题流丽。

3、库朗特，用丰富的装饰音，把主题以对位方式轻快的推进。

4、萨拉班德Ⅰ、Ⅱ，是一首庄重的乐曲。装饰音较少的萨拉班德Ⅰ之后，有丰富装饰音、华丽的萨拉班德Ⅱ出现。Ⅱ是依照当时流行的方法，加上了即兴变化，通常是任选一个演奏。

5、布雷Ⅰ和Ⅱ。Ⅰ是二声部，小调，表情哀愁。Ⅱ是大调，明朗、有丰富的和声。演奏顺序：布雷Ⅰ—Ⅱ—Ⅰ。

**例74**






布雷Ⅰ布雷Ⅱ 6、吉格，模仿式的快速乐曲。从对位法的角度讲，这是一首功力极深的乐曲。演奏顺序是：AABBAB

第三组曲 g 小调 BWV808

是阴暗、伤感的力作。

1、前奏曲，与第二组曲的前奏曲一样的协奏曲样式，是合奏部分与独奏部分交替出现的大规模乐曲。因乐曲非常紧张，故没有冗长的感觉。

2、阿勒芒德，乐曲较短小。曲调柔滑，是对位型的作品。

3、库朗特，区别于其它库朗特，曲调是深沉的，不快活。

4、萨拉班德和变奏，频用持续音，极沉重，有深远的印象。在和声上，采用了不协和和弦延迟解决的技法。

5、加伏特Ⅰ和Ⅱ，两段乐曲有类似的动机，但加伏特Ⅱ是 G 大调，表情明朗。

6、吉格，使用赋格技法。后半是转位型主题的赋格。

第四组曲 F 大调 BWV809

全曲洋溢着华丽的表情和牧歌的情绪。

1、前奏曲，协奏曲样式，有很多赋格法的进行。在合奏部分较偏重和声形态。是长大而充实的作品。

2、阿勒芒德，有多样性的节奏，运用对位技法。

3、库朗特，对位方式，明朗，温暖。

4、萨拉班德，有主调风格，是一首沉重的乐曲。

5、小步舞Ⅰ和Ⅱ，小步舞的Ⅱ使用阴暗的 d 小调，与小步舞Ⅰ构成对比。演奏顺序：Ⅰ—Ⅱ—Ⅰ。

6、吉格，后半是转位主题。是巴赫典型的吉格舞曲。

第五组曲 e 小调 BWV810

是技法精密而庄严的组曲。

1、前奏曲，以三声部的赋格开始。风格上接近意大利协奏曲，加有副主

题，使乐曲得到变化。

2、阿勒芒德，采用二声部进行的对位技法。

3、库朗特，频用音阶的进行。

4、萨拉班德，比普通的萨拉班德更重视其抒情性特点。主题的美是很独特的，是三声部的对位。

5、巴斯比埃，是起源于法国的舞曲。乐曲由巴斯比埃Ⅰ和Ⅱ构成。Ⅰ是回旋曲式，主题出现五次。Ⅱ是E大调，明朗柔和。

6、吉格，是典型的吉格。第一段的调性变化较为频繁。

**第六组曲 d 小调 BWV811**

这是隐藏着暗淡热情的组曲。

1、前奏曲，以分解和弦与持续音开始，然后速度变为缓慢告一段落后，再变为快速进入前奏曲的主要部分。全曲采用三部曲式，中间部分是托卡塔风格的。

2、阿勒芒德，以对位技法结合的两个主题。是在阿勒芒德舞曲中少有的冥想性乐曲。

3、库朗特，是典型的库朗特舞曲。

4、萨拉班德与变奏。是和声形态的管风琴风格，或者可以说是亨德尔风格的乐曲。后面的变奏保持了和声形态。

5、加伏特Ⅰ和Ⅱ，这两首轻快的加伏特常常被单独演奏。Ⅰ是d小调，Ⅱ是D大调，使用持续音，近似风笛舞曲。

6、吉格，是托卡塔风格的乐曲，频用颤音和持续音。

**组曲(Partita)**

在这套组曲里，各种乐曲的分配相当自由，并不只限于舞曲，其中包括了巴赫未曾在上列组曲中用过的随想曲、谐谑曲、幽默曲等名称的乐曲。Partita是意大利语，此套组曲如其名称，具有明显的意大利风格。Partita原指变奏，17世纪末德国作曲家们何以用以称呼组曲，原因不明。

**第一组曲降B大调BWV825**

是最受喜爱的一个组曲，经常在音乐会上演奏。

1、前奏曲，规模小但很典雅。平静的气氛似乎是等待着继起的乐章。

2、阿勒芒德，是很快活而流利的乐曲。
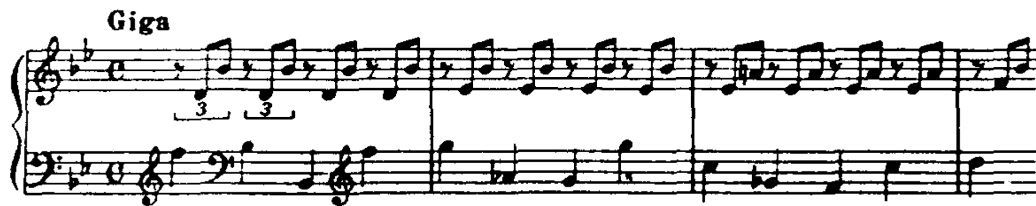
3、库朗特，快速，拥有好像飞起来一般有趣的节奏。最初4小节左手的十六分音符，要和右手三连音第3个音一齐弹，后面有相同的地方要以此为标准。

4、萨拉班德，是一首洋溢着美感的曲子。

5、小步舞Ⅰ和Ⅱ，是解除此前乐曲的紧张感的优雅舞曲。

6、吉格，轻快、富有幽默感。如用一分钟140拍左右的速度来弹奏，就会成为像火花飞溅那样美丽的乐曲。

**例75**




第二组曲c小调BWV826

1、古序曲，悲怆的气氛。开始时是缓慢悲痛的感觉，不久稍加速并出现了优美的旋律，然后是快速、伤感的曲调被模仿进行。

2、阿勒芒德，开始时是模仿方式的对位，但全曲没有全部都用对位法。

3、库朗特，是轻妙立体型的乐曲。

4、回旋曲，呈示两次的主题，是充满了活力的乐句，中间插入了匆匆忙忙的旋律。

5、随想曲，以对位技法开始，有伤感但伶俐，是一首令人喜爱的终曲。

第三组曲a小调BWV827

除阿勒芒德外，全组曲的性格是细致、优美、精巧的。

1、幻想曲，不拘泥于形式，自由地驱使对位技法，造成了具有魅力的美。

2、阿勒芒德，庄重。

3、库朗特，典雅。

4、萨拉班德，缓慢地。

5、幽默曲，轻妙，诙谐。

6、谐谑曲，轻松，诙谐。

7、吉格，第二段使用第一段的转位，但第一段的主题不再出现。

第四组曲 D 大调 BWV828

是规模最大的一组组曲。

1、序曲，以频多的音阶式音群开始，由优美的徐缓部分和快速的赋格风格部分组成。

2、阿勒芒德，有很粗犷的旋律线条。

3、库朗特，优美。

4、抒情曲，拥有平稳、如歌的旋律。

例 76




5、萨拉班德，抒情地。

6、小步舞，短小的。

7、吉格，轻巧的赋格曲风格，第二段是第一段的变化。

第五组曲 G 大调 BWV829

是各曲之间的对比效果最明显的一个组曲。

1、序曲，快速，幻想曲风。

2、阿勒芒德，轻巧，精妙。

3、库朗特，意大利式的。

4、萨拉班德，律动型的。

5、小步舞，是一首典雅的乐曲。

6、巴斯比埃，快活地。

7、吉格，第二主题是第一主题的变形。

第六组曲 e 小调 BWV830

1、托卡塔，具备前奏曲与幻想曲的性质，在中间部分设置了赋格曲乐段的托卡塔。

2、阿勒芒德，精练。

3、库朗特，更精致。

4、旋律，优美如歌。

5、萨拉班德，庄重。

6、加伏特，轻快。

7、吉格，赋格曲风，第二段是第一段主题的转位模仿。

**第七组曲 b 小调 BWV831**

风格上有明显的变化，同时也可觉出巴赫风格上的不断发展。主要以法国式的乐曲组成。

1、序曲，是法国式的序曲，协奏曲形态，中间部分有大规模的赋格。

2、库朗特，在此曲前面省略了阿勒芒德。是法国风格的典雅乐曲。

3、加伏特 Ⅰ 和 Ⅱ，其中 Ⅱ 近似于鲁特琴曲。

4、巴斯比埃 Ⅰ 和 Ⅱ，轻快，主调音乐形态。

5、萨拉班德，高贵的。

6、布雷 Ⅰ 和 Ⅱ，可爱的。
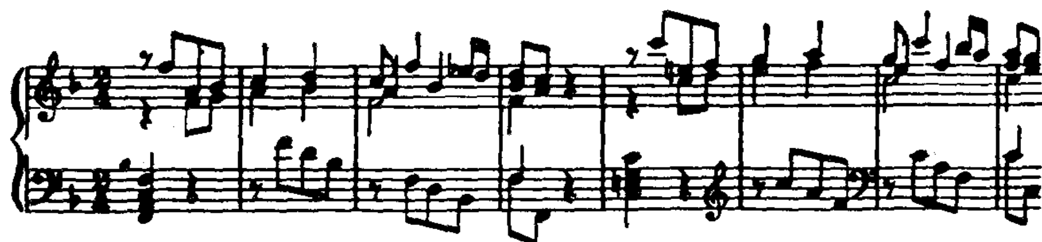
7、吉格，小心仔细的。

8、回声，古钢琴的强音与弱音的对比，这种方式在布雷 Ⅱ 中亦出现。

**意大利协奏曲 BWV971**
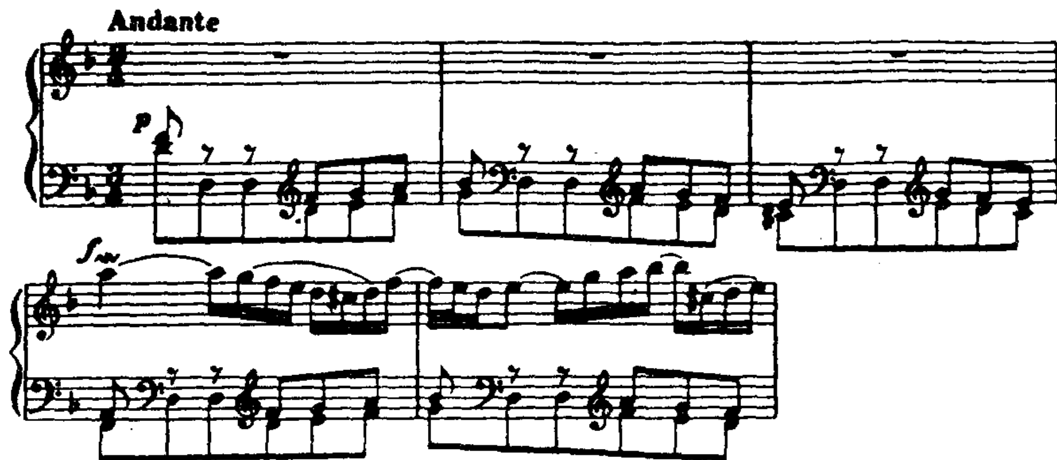
这是巴赫为羽管键琴所写的三个乐章的作品。这部作品模仿当时意大利乐队协奏曲的风格，在键盘上模拟独奏和合奏的对比。此曲也是巴赫的代表作之一，经常在音乐会上演奏。第一乐章活泼的主题以合奏的效果出现。接下去是合奏与独奏的交替出现，使用主题的动机，巧妙地发展并赋与统一。然而在最后，主题明显以合奏的姿态出现后结束。

**例 77**
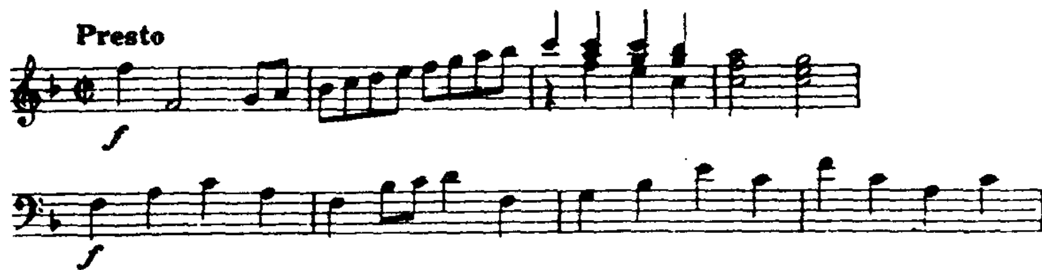


第二乐章行板，d 小调。右手旋律是抒情的，左手始终是同一音型以数字低音进行。

例 78




第三乐章急板，F 大调，用回旋曲风构成。首先是合奏效果，使用模仿对位法呈示轻快的回旋曲主题，接着独奏方式的第一副主题由左右手交替奏出。

例 79




然后，经过间奏，演奏的顺序为合奏主题—独奏第二副主题—合奏主题—独奏第三副主题—合奏主题—独奏第二副主题的变形和第一副主题，最后以合奏的主题强有力地结束。其中各主题的再现有时转换调性。

### 羽管键琴协奏曲概述

巴赫在莱比锡定居以后，曾担任了两个由当地大学中与市民中的音乐爱好者组成的乐迷会的指导工作。乐迷会是靠亲自演奏来体会音乐的合奏团体，同时，巴赫与他两个年长的儿子也加入其中。乐迷会原则上是每周聚会演奏一次，所以要提供好的乐曲，的确是一件不容易的事，但这反而刺激

了巴赫不断地潜心创作新作品的积极性。

巴赫在1730～1733年间，共创作了13部由一架至四架羽管键琴与弦乐队合作的协奏曲。这些作品大致上都出自巴赫自己的创作，也有将他人的作品加以改编的。由这些改编的乐曲来看，巴赫对于编曲这件事也十分感兴趣。同时也看出巴赫没有充足的时间作曲，某些乐曲没有完全发挥羽管键琴的长处。然而，当时的羽管键琴演奏者也都习惯于不用乐谱的即兴弹奏，由此可以想像，巴赫临场弹奏羽管键琴时，一定要比他所留下的乐谱生动的多。

当时的协奏曲是由快—慢—快的三个乐章构成，不同于后来海顿、莫扎特的协奏曲。第一乐章不是奏鸣曲形式，一般为二部曲式或三部曲式；第二乐章为具有缓慢旋律的乐曲，其结构是自由的；第三乐章是近似回旋曲形式的协奏曲，多为类似托卡塔的乐曲。因当时奏鸣曲形式与回旋曲形式还未形成，所以其中并没有像古典乐派乐曲中常见的主题发展之类的作曲技巧。另一方面，巴赫的协奏曲也绝不遵守意大利巴洛克风格协奏曲的手法，也就是用独奏乐器与乐队对比或组合，制造乐曲趣味的作曲方式。这一点在巴赫的最接近合奏协奏曲形态的《布兰登堡协奏曲》中可以看出。甚至于在羽管键琴与管弦乐组合的乐曲中，也不遵守合奏协奏曲的原则。

下面分类列出现存的巴赫羽管键琴与弦乐队或管弦乐队合奏的协奏曲：

(一)使用一架羽管键琴的有7曲

1、d小调

2、E大调

3、D大调(根据自作“E大调小提琴协奏曲”改编)

4、A大调

5、f小调

6、F大调(根据自作“第4号布兰登堡协奏曲”改编)

7、g小调(根据自作“a小调小提琴协奏曲”改编)

(二)使用二架羽管键琴的有3曲

1、c小调

2、C大调

3、c 小调(根据自作“d 小调小提琴协奏曲”改编)

(三)使用三架羽管键琴的有二曲

1、c 小调

2、C 大调

(四)使用四架羽管键琴的有一曲

a 小调(根据维瓦尔蒂的“b 小调小提琴协奏曲”改编)



**斯卡拉蒂,多梅尼科**(Scarlatti,Domenico1685 年生于那不勒斯,1757 年卒于马德里)。意大利作曲家、羽管键琴演奏家。

先受教于其父,1708 年后在威尼斯从帕斯奎尼和加斯帕里尼,在那里结识亨德尔。1709 年亨德尔的庇护人红衣主教奥托博尼组织了一场羽管键琴演奏竞赛,要亨德尔与斯卡拉蒂对抗,结果未分胜负,但亨德尔原被认为略胜一筹。1709 年起在波兰王后玛丽亚·卡西米拉宫中供职,为王后在罗马的私用剧院写作歌剧 8 部。1715~1719 年任罗马圣彼得大教堂的音乐总监。1719~1721 年在伦敦的意大利歌剧院演奏羽管键琴。1721~1725 年在里斯本为葡萄牙国王工作,任宫廷羽管键琴师,兼教巴巴拉公主音乐。1725~1729 年住在意大利那不勒斯。1729 年因巴巴拉公主与西班牙皇太子成婚,陪同前往西班牙。1754 年前一直住在马德里,其间于 1740~1741 年访问都柏林,1741~1742 年访问伦敦。

斯卡拉蒂是当时最大的意大利羽管键琴作曲家,他使键盘乐器演奏风格从此进入新的天地。他在键盘乐器演奏领域的作为相当于其父斯卡拉蒂·亚历山德罗(Scarlati,Alessandro)对歌剧的贡献。他引入了快速重复、双手交叉、双音经过句等新的键盘演奏技法。作有单乐章乐曲 600 首左右,今人通称为奏鸣曲,但有些在他生前出版时称练习曲(Escercizi)。大都用二段体,但主题的风格多样,乐曲的织体和处理灵活多变。隆歌编的十卷版本的全集中有 545 首。较近的作品目录已由美国羽管键琴家拉尔夫.科克帕特里克编订出版,并已成为标准版本。隆歌版本的编号 L 现已改成科克帕特里克版本的编号 K。除歌剧外,其它作品有协奏曲、康塔塔、弥撒曲、一首《圣母

悼歌》和两首《圣母经》及管风琴赋格等等。

**奏鸣曲概述**

斯卡拉蒂年轻的时候致力于歌剧与清唱剧的创作，而他的550余首羽管键琴奏鸣曲，则为他确立了不朽的作曲家的地位。这些奏鸣曲不同于古典形式的奏鸣曲，几乎都是单一乐章二段体，前后两部分都要反复。但大部分是长度仅四分钟到六分钟的短小作品。在这些短小的乐曲中，却包含了惊人而丰富的音乐内容。除了发扬意大利的唯美旋律、运用色彩丰富的和声与转调、以及西班牙激烈的节奏之外，还融合了当时仍罕见的羽管键琴演奏技巧。在这些奏鸣曲中，还有一些特别艰深的乐曲，可以说仅有巴赫后期的作品，拉莫的几首乐曲能与之相比。

斯卡拉蒂的奏鸣曲种类繁多，一般由60小节到120小节以上，除了部分像赋格曲那样没有反复，以及有三、四段以上形式的乐曲之外，通常都为二段体。两部分的长度大致相同，各部分结尾都有要反复的指定，但没有古典奏鸣曲那种再现。前部分的结尾，一般大调的乐曲是属调，小调乐曲是关系大调或属调，也有少量的例外。斯卡拉蒂的奏鸣曲没有像古典奏鸣曲的第一主题、第二主题那样明显的呈示部。偶尔也有由相同的动机贯穿构成的例子，不过以采用各式动机交织成前半部分的情形较多。在大调乐曲中，很多都插入极长的小调乐曲，这是把当时意大利流行的歌曲要素引进其中的结果，其气氛与色彩对比清晰而富有趣味。后半部分有继承前半部分调性开始的情形。另外在主题方面，同样也有前半开始与后半开始相同的情绪。后半的开头，在和声上颇具重要性，在此处可以看出美妙的转调手法。

斯卡拉蒂的奏鸣曲有连串的感情起伏，而且能充分发挥羽管键琴的表现力。虽然是艰深的乐曲，手指却能驱遣自如，配合得恰如其分。可以说是斯卡拉蒂根据自身丰富的演奏经验凝结而写成的音乐。他的意识里首先以羽管键琴这种乐器为重心，再由其中导出音乐，发挥其独特的风格。一方面，又利用羽管键琴生动地表现出小提琴、弦乐合奏、吉它、曼陀林，以至于定音鼓或小号等各种乐器的音色。斯卡拉蒂的大部分奏鸣曲都是为羽管键琴而写的，至于有没有为钢琴写的乐曲，到现在还是个谜。在时间上，当时已经有了钢琴，而玛丽亚·巴巴拉女王的宫廷里到处都摆满了乐器，其中已经包括
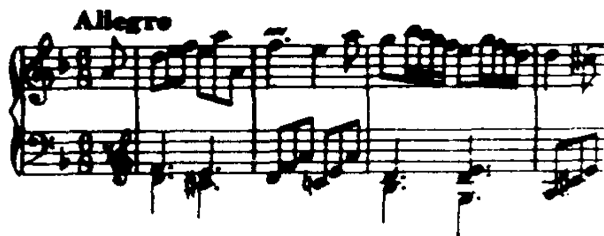
钢琴。所以，说斯卡拉蒂曾为钢琴写过作品也不无可能。然而，1750 年时钢琴才问世不久，能否表现出斯卡拉蒂所要求的华丽的音色，能否胜任飞快的动作反复等等还是疑问，更何况，据记载玛丽亚·巴巴拉女王的钢琴，有几架甚至于被改装成羽管键琴。

斯卡拉蒂的作品时至今日常用钢琴演奏，在钢琴上演奏时，有几个应注意的问题：1、应注意要向羽管键琴那样，有澄澈透明的技巧表现；2、认识各声部的增减或音域变化所形成的自然强弱或色彩的不同，把握和运用这一特征，发挥音乐独具的内涵。千万不要滥用钢琴万能的强弱表现能力，自创一格；3、把握乐曲的风格，弹奏出率真明晰的音乐。若要当作技巧训练的练习曲来弹奏，斯卡拉蒂的作品是最合适不过的了。

d 小调奏鸣曲 K9
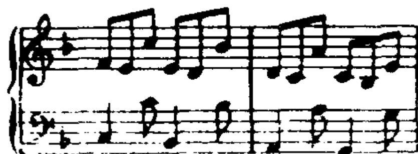
这是一首平易亲切的乐曲，有标题为“牧歌”，不过这个标题不是斯卡拉蒂所起，是 19 世纪以后才有的。从乐曲单纯的伴奏、可爱而平静的旋律、简易的技巧，可看出它大概是很早期的作品。

**例 80**




而后半部分开始的和声色彩变化，出人意料之外的音型转换，则显示出斯卡拉蒂特异的一面。

**例 81**
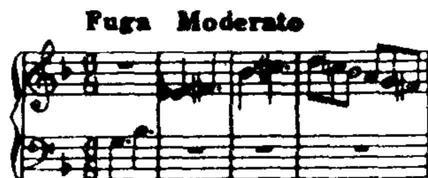


g 小调奏鸣曲 K30

这首乐曲还有赋格曲之名，同时又被称为奏鸣曲，其原因不详。也许是当时漠视奏鸣曲形式的结果。本曲因为是以猫走在键盘上发出的声音构成的主题，所以有“猫之赋格曲”的称呼，不过这个称呼是 19 世纪以后才有的。

含有增减音程的主题与对题的二重对位，再加上多种留音交织组合，使本曲显得繁复多变，而实际上它却只是用二声部构成的，只有个别地方，如重复、平行进行、长音保持时才偶尔出现三声部或四声部。就是说，斯卡拉蒂以横向的旋律发展为前提，并在意识里兼顾纵向的音响效果。因此，它更近似亨德尔的赋格曲，而与巴赫的作品有区别。

**例 82**
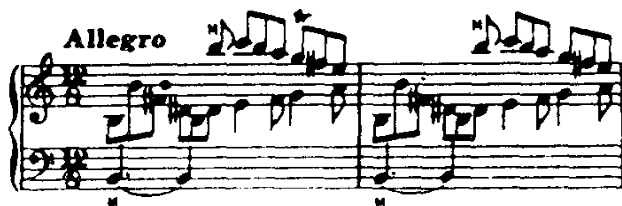



a 小调奏鸣曲 K54
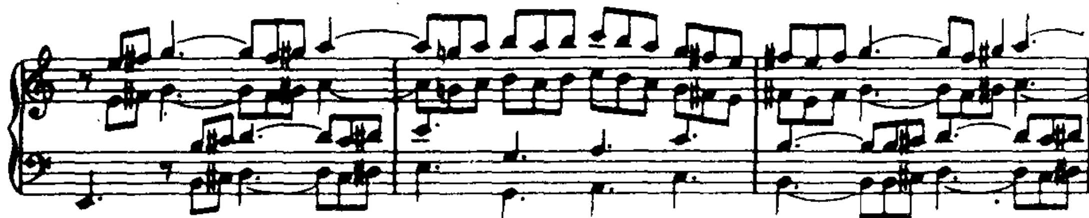
这是一首可以窥见斯卡拉蒂的大家风范的精妙乐曲。曲中使用的双手交叉、艰难的颤音（例 83）、当时极为罕见的快速连续八度（例 84）等演奏手法，使乐曲显得丰富多彩。此奏鸣曲具有豪迈爽快的性格，并高度发挥了左手的机能。

勃拉姆斯非常喜欢斯卡拉蒂的音乐，像这样的乐曲，就很容易使人联想起勃拉姆斯的作品。

**例 83**



例 84



D 大调奏鸣曲 K430

此曲的和声非常单纯，主题自始至终都以单一素材构成，不像其它奏鸣曲是用多种素材的对比、连续而构成。乐曲的后半段与整个前半段非常相似。由此看来，它似乎具备了初期奏鸣曲特征，是轻快的三拍子舞曲。二声部的结构（时而以重复、平行进行增加声部，以表现细腻的表情），使人非常容易的联想到一对男女青年在快乐跳舞的情景。



**亨德尔，乔治·弗里德里克（原名汉德尔，格奥尔格·弗里德里希）**（Handel，GeorgeFridericorig，Handl，GeorgFrierich）1685 年生于哈雷，1759 年卒于伦敦。德国出生的作曲家、管风琴家，1726 年入英国籍。

亨德尔的父亲是理发师兼外科医生，前妻为他生了六个子女后去世，他又娶了一位比他小 30 岁的后妻，生下此 4 个子女。此 4 名子女中的第 2 个便是亨德尔。亨德尔出生时父亲已经 63 岁，母亲才 34 岁。他的父亲反对他以音乐为生，盼望儿子将来能成为一名律师。因此对于亨德尔特别喜爱音乐的表现极为不悦，但还是同意亨德尔跟管风琴家兼作曲家察豪（Zachau）上课。亨德尔先在哈雷大学攻读法律，父亲去世后，转而专攻音乐。1703 年去汉堡，在作曲家赖因哈德·凯泽尔（ReinhardKeiser）领导的歌剧院谋得第二小提琴的职位。然而不久便与当时的指挥约翰·马提颂发生冲突，并展开一场决斗。开始时亨德尔差点被刺杀，但很幸运的是，因亨德尔衣服上的一枚大钮扣把对方的剑折断了，亨德尔才幸免一死，从此二人遂成了好朋友。

亨德尔的第一部歌剧《阿尔米拉》于1705年在汉堡首演。1706～1709年亨德尔在意大利熟悉了歌剧、清唱剧、小夜曲、协奏曲与室内乐中的意大利风格，创作了歌剧《阿格里皮那》获得成功，还写了清唱剧《复活》和《时间的胜利》以及若干独唱和室内二重唱。1710年被任命为汉诺威宫廷指挥，并应邀为伦敦创作歌剧《里那尔多》。1711年歌剧在伦敦上演，获得极大成功。他很快就意识到在伦敦可以大展鸿图，1712年被获准休假离开汉诺威，再度访问伦敦，此后未再返回汉诺威任原职。其后35年中，亨德尔活动于受意大利正歌剧主宰的伦敦歌剧圈子，沉浮不定。1712年安妮女王赐予他年俸200英镑。他在汉诺威时的旧主人即位乔治一世后，他的年俸随之提到600英镑。著名的《水上音乐》组曲就是1717年为乔治一世所作。1718～1720年亨德尔在埃奇韦厄的卡农斯宫任钱多斯公爵的音乐总监。1719年由于王室的支持，创办了"皇家音乐院"，亨德尔把当时欧洲著名的艺术家都邀请到此地。由于在此音乐院的舞台上可随意发表他的剧作，因此他专心于歌剧创作，并上演了10多部新作。亨德尔的名声逐渐提高。同时发表了9首三重奏鸣曲和8部羽管键琴组曲等等。意大利歌剧原来已措资不易，难以维持。而亨德尔和他的竞争者博农奇尼的分歧、"乞丐歌剧"的辉煌胜利等则使困难一发不可收拾。1729年9月，亨德尔与同事海迪加携手合作，重新筹建音乐院。为了这个音乐院，亨德尔至少写了6部新作品，《奥兰多》便是其中之一。然而不到4年又再度解散。1734年亨德尔自己开始经营高文剧院，此时又写了7部作品。他虽然倾注全部精神不辞辛劳的工作，还是遭到破产的恶运。

亨德尔一生写了大量的各种体裁的音乐作品，但这些作品并未给他在经济上带来好处。为纪念1745年叛乱平息而写的《犹太·马加比》受到热烈欢迎，在最后11年岁月中，他又创作了6部清唱剧和《时间与真理的胜利》，此时他功成名就，生活比较谧静。他终身未婚，他的性格刚直不屈，在排练中，即使是贵如公主的人在私下窃窃交谈，他也会毫不客气当场责骂一顿。他曾为了教训一位不服从指挥的女歌手而猛力抓她的手腕，一点也不假以辞色。1753年亨德尔双目失明，使他的情绪黯伤。他以74岁的高龄去世，享受了隆重盛大的葬礼，遗骸埋藏在威斯敏特寺。亨德尔生前在英国受到最佳待遇，死后葬在英国也是很自然的事。亨德尔的创作虽然每有敷衍草率之

弊，在表情方面又不免失之肤浅，但他的成功之笔是能融意大利独唱与器乐风格的传统、英国合唱传统以及他受过专门训练的德国对位风格于一炉，光彩照人，效果极佳。这些特征在他的著名作品中灼然可见。但是由于他的多才多艺和对于真正戏剧性情景的敏捷反应，他在创作大型作品的同时还创作了许多精致的珠玉，需要我们用心探访才能求得。他的一些优秀的器乐曲的写法稳健、匠心独运、十分可爱。他的作品全集由德国亨德尔协会出版，共100卷。
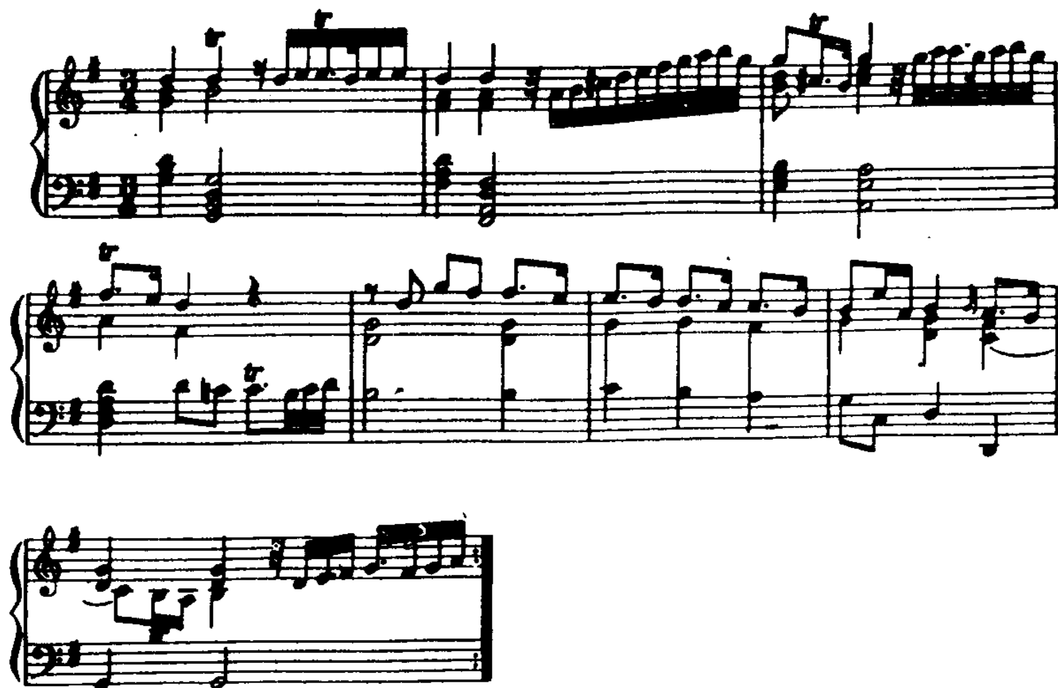
G大调恰空舞曲

这是在音乐会上经常听到的亨德尔的一首羽管键琴曲。

恰空舞曲(Chaconne)是巴洛克时代很多人喜欢的一种变奏曲。它有一个很短的主题，差不多是以反复的低音为主，在其上面做变奏。最著名的恰空舞曲是巴赫的"小提琴独奏恰空舞曲"。亨德尔此曲比巴赫的有更单纯的和声样式。连接主题的21个变奏，均保持了主题原来的拍子与和声构造，中间夹有8段小调变奏，给整个乐曲带来了变化与色彩。
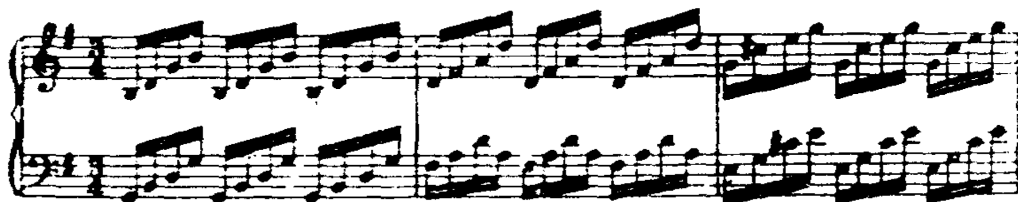
乐曲的主题是8小节的抒情曲，低音部分在以下的变奏里一再使用，21变奏通常由两个同样性格的曲子所组合。

例85



第一变奏低音主题原型出现；第二变奏增加了装饰；第三变奏上声部变成三连音；第四变奏此音型用于低音主题。同样的情形，十六分音符的音型，在接着的两个变奏里出现。第七、八变奏更为轻快；第九变奏为小调，是以管风琴般的对位手法写出的，节奏也迥然异趣；一直到第十六变奏中的8段g小调变奏，其技巧都是富于变化，接近性格变奏；第十七变奏再度转回大调，与第七变奏类似；第十九变奏低音主题本身埋在和声之中；第二十变奏中则将左手的分解和弦型改在右手；最后的第二十一变奏，在低音部再现主题之下，两手同时奏出分解和弦，华丽地终止全曲。

**例 86**



**羽管键琴组曲第一集**

著名的亨德尔研究家腓德列·克留赞达对亨德尔的《羽管键琴曲集》第一集有这样的评论："无论在任何时代，它都将为人类带来欢喜，散发出源源不断的泼辣与清新气息。多数乐章虽简单得连孩子也可以弹奏，但若能依照作曲者的意思演奏所有的组曲，那么这位演奏者的地位也就可以确定了。"亨德尔的羽管键琴曲有为教学而作的，这一类的作品比较平易。另一方面，有为他本人演奏而写的作品，因为只是供自己演奏用，所以记谱非常简略。今日的演奏家为此深感困扰，外观的简易，记谱的不完全，这些都构成了真正理解亨德尔羽管键琴曲的困难。
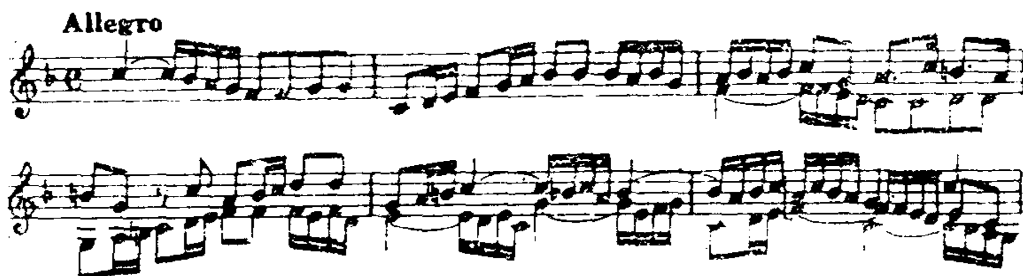
羽管键琴组曲第一集共有八个组曲构成。

第一组曲A大调，包括前奏曲、阿勒芒德、库朗特、吉格。前奏曲是有部分的和弦轮廓，等于是要演奏者以即兴的方式来诠释。

阿勒芒德与库朗特是以不规则的乐句连续进行，没有清楚的段落，而是在不断的流动。阿勒芒德与库朗特在主题上面有关联，而两者的性格却有明显的对比，乐曲中统一与对比共存。最后以轻快的吉格舞曲结束。

第二组曲 F 大调，此组曲不再是连接舞曲形成的组曲，而是奏鸣曲式。构成组曲的 4 首小曲是两个慢板与两个快板乐曲，慢板在调性上都等于是快板的引子。两首慢板都是 F 大调开始，结束却在 a 小调，慢板对快板部分具有调性上的修饰作用。这种调性的设置在亨德尔的组曲中是非常少有的。最开始的慢板是抒情的旋律，而最后的快板，则是长大的赋格曲。乐曲的编排顺序是：慢板—快板—慢板—快板。

**例 87**

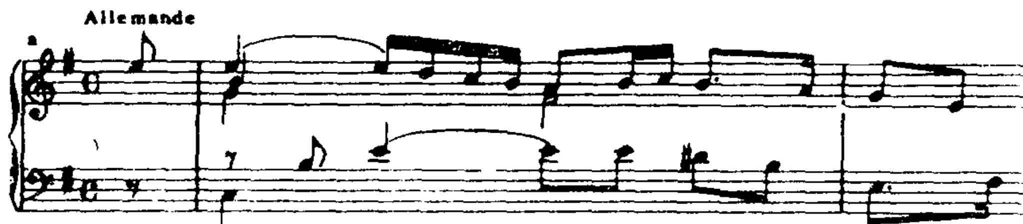



第三组曲 d 小调，由前奏曲、快板、阿勒芒德、库朗特、旋律与变奏、急板组成。前奏曲是以激烈上升的音阶开始，这种上升的力量与气氛，也在第 2 首由对位方式构成的中段出现，和前奏曲形成对比。旋律与变奏部分经过精心的修饰，旋律之后是 5 个变奏。最后的急板是以协奏曲形态写成，急板的主题深为亨德尔喜爱，在他的其它作品中也常加以引用。
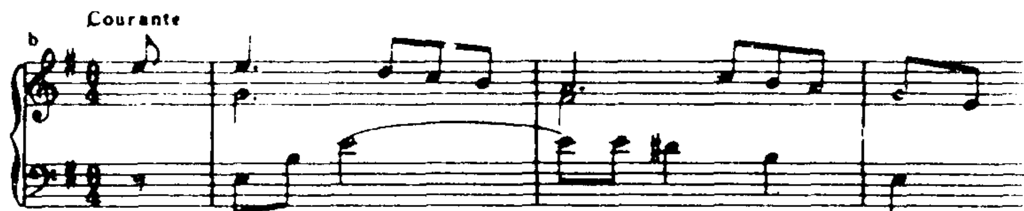
第四组曲 e 小调，由快板、阿勒芒德、库朗特、萨拉班德、吉格组成。开始时的快板部分是长大的赋格曲，由于它是 e 小调，所以乐曲显得沉重苦闷，兼带有哀伤的感觉。阿勒芒德以下的几部分虽然还是承担相同的气氛，但已转变成轻快的风格。另外，阿勒芒德与库朗特是以相同的主题为基础，但库朗特比阿勒芒德显得轻快，具有阿勒芒德回声般的性格，在统一中形成对比。

**例 88**

a. 阿勒芒德.
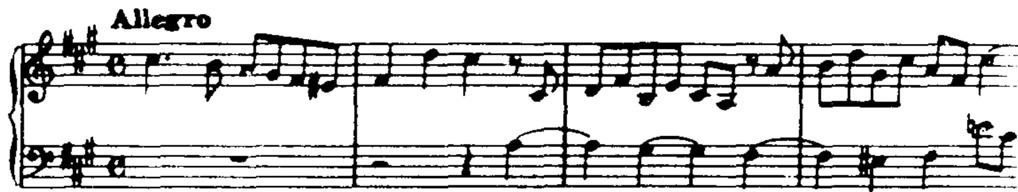


b. 库朗特




第五组曲E大调，由前奏曲、阿勒芒德、库朗特、旋律与变奏组成。前奏曲与第一组曲中的前奏曲情形相同，表现了亨德尔对即兴演奏手法的趣味性。但构成即兴演奏基础的并不是幻想风的琶音，而是在右手最高音以二分音符呈现的上行、下行音阶。在旋律线中，存在所谓即兴演奏的核心。在乐曲最后出现的旋律与变奏曲，又有其别名“快乐的铁匠”，此名的出处不详。变奏曲的主题是在阿勒芒德与库朗特舞曲中导出，其气氛自成对比，而对于整体上却不失统一之感。
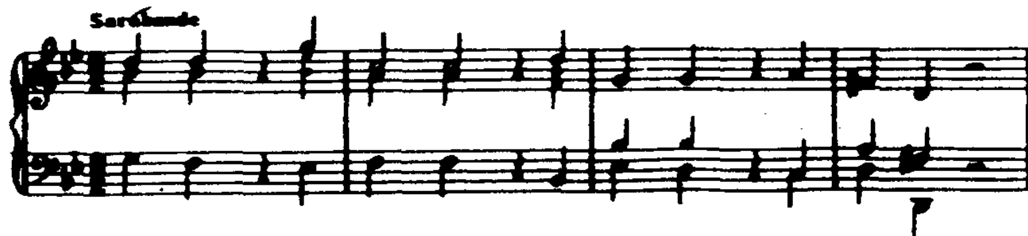
**例89**




第六组曲升f小调，由前奏曲、慢板、快板、吉格组成。本组曲中只含一首吉格舞曲，其情形与第二曲同样，相当于奏鸣曲。快板部分是严格的赋格曲，含有主题与2个副主题。

第七组曲g小调，由前奏曲、行板、快板、萨拉班德、吉格、巴斯比埃组成。乐曲以气势辉宏的法国式序曲揭开序幕，序曲是由附点音符节奏的华丽缓板部分与以赋格曲开始的急板部分构成，对比鲜明。各部分都反复，急板部分的最后则以慢板结束。接下去的行板与快板部分，都是以相同的主题为基础而构成。萨拉班德与第二集第四组曲的萨拉班德一样，与歌剧《里那尔多》中的咏叹调“我依旧在哭泣”的音乐源出一辙。此音乐大概深为亨德尔喜爱，因此在他的作品里经常以不同的姿态出现。

**例 90**




在短小的吉格之后，乐曲以华丽的巴斯比埃结束。

第八组曲 f 小调，由前奏曲、快板、阿勒芒德、库朗特、吉格组成。前奏曲是以复调手法写成的即兴小品，充满了激情热烈的气氛。快板是 2/4 拍的赋格曲，虽然采用复调手法，偶尔也以和声加强其效果，展现亨德尔的自由风格。他的赋格曲不是音符的堆砌，而是向听者倾诉感情的心灵艺术。阿勒芒德与库朗特以相同的主题构成，之后由短小的吉格结束，吉格舞曲中大幅度跳跃的音程，呈现出起伏激烈的感情。

### 羽管键琴组曲第二集

这一集里包括七个组曲与一首恰空舞曲。

第一组曲降 B 大调，由前奏曲、旋律与变奏曲、小步舞组成。前奏曲由琶音的即兴部分与快板部分构成。旋律与变奏曲中的旋律，是勃拉姆斯在《亨德尔主题变奏曲》中所采用的音乐。小步舞的开头部分与《水上音乐》中的同调小步舞曲具有相同的趣味。

第二组曲 G 大调恰空舞曲，由恰空舞曲与 21 段变奏构成。第 9 段到第 16 段的中间部分是以 g 小调写成的，这种调式构成，在亨德尔的羽管键琴曲中是极罕见的。这首恰空舞曲也经常用钢琴演奏，是亨德尔的羽管键琴曲中，最为人所熟知的作品之一。

第三组曲 d 小调，由阿勒芒德、快板、旋律、吉格、小步舞与变奏曲组成。可以看作是由小规模的小品构成的小型组曲形式。
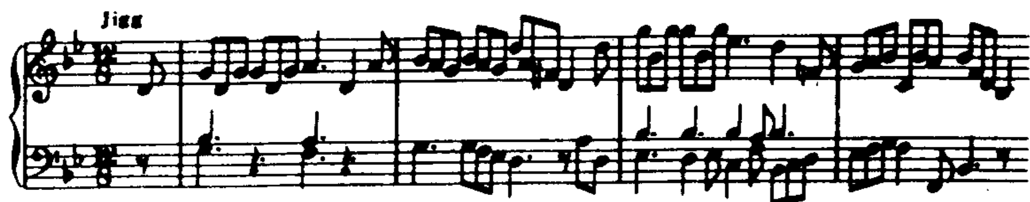
第四组曲 d 小调，由阿勒芒德、库朗特、萨拉班德、吉格组成。也可以看作是由小规模的小品构成的小型组曲形式。萨拉班德与第一集第七组曲的萨拉班德一样，与歌剧《里那尔多》中的咏叹调“我依旧在哭泣”采用相同的音乐。此萨拉班德包括两段变奏曲在内，具有很简易的形态。

第五组曲 e 小调，由阿勒芒德、萨拉班德、吉格组成。很像三个乐章构成的组曲。以慢速的萨拉班德居中。后面的吉格附有 24/16 拍的拍号，后两部分都是以 G 大调开始而到主调 e 小调，这是亨德尔组曲中少见的调式构造。阿勒芒德与萨拉班德是表现气氛的音乐，最后的吉格则具有表现超凡技巧的性格，充分发挥了三个乐章构造的特色。

第六组曲 g 小调，由阿勒芒德、库朗特、吉格组成。与第五组曲一样，也是由三个乐章构成的组曲，其结构大致相同，只是规模较大。吉格舞曲的超凡演奏技巧性格在此更为扩展，形成了有左右手交叉弹奏的华丽乐曲。

第七组曲 g 小调，由阿勒芒德、库朗特、萨拉班德、吉格组成。是由小规模的小品构成的小型组曲形式。

**例 91**




第八组曲 G 大调，由阿勒芒德、快板、库朗特、旋律、小步舞、加伏特与五段变奏、吉格组成。这是具有庞大构思，真正表现亨德尔本色的组曲。其中以加伏特为基础的五段变奏部分规模庞大，吉格舞曲中展现了名家超凡的演奏技巧。此组曲中的每段乐曲都具有多彩的性格并兼顾对比效果，是亨德尔组曲中最突出的作品之一。

第九组曲 G 大调恰空舞曲，其中包括恰空舞曲与 62 段变奏，是一部长大的作品。所有的变奏都采用 G 大调，其中融合了各种技巧，具有练习曲的特色。

### 管风琴协奏曲概述

亨德尔在赴英国之前就早已是一位著名的管风琴师，尤其是以管风琴的即兴演奏见长。但他只是喜欢以管风琴的即兴演奏自娱或娱人，却缺少亲手将管风琴独奏曲记在乐谱上的兴趣，所以我们看不到他的管风琴独奏曲。只有像协奏曲这样加入了管风琴的合奏乐曲，他才为了其他演奏者的需要

而记下乐谱。

亨德尔的大部分管风琴协奏曲，都是在剧场上演他的神剧时，亲自担任管风琴与指挥演出。开始只是亨德尔一人即兴演奏，以后才加入少量的乐手，形成管风琴协奏曲的演出样式。这种在神剧上演时演奏管风琴协奏曲的习惯，在英国是由亨德尔首创。据说最初始于 1732 年，到了 1735 年左右便普遍流行。

在亨德尔的管风琴协奏曲的乐谱上有这样的注明："为羽管键琴或管风琴用"。这些管风琴协奏曲的管风琴声部一般都是二声部，有时也用三声部，或一条旋律由和弦伴奏的形态写成。就管风琴写成复调音乐这一点来说，这些乐曲十分接近合奏协奏曲。在这些乐曲中，亨德尔使管风琴与乐队形成音乐上的对立，这可以说是亨德尔独特的创意。在结构上，亨德尔的管风琴协奏曲都是慢—快—慢—快的四个乐章构成。各乐章具有亨德尔式的壮丽色彩与扣人心弦的紧张感，并兼有抒情的特性。

从全部 16 首乐曲的调性上看，其中降 B 大调的乐曲便占 5 曲，这一点是值得我们注意的。另外还有 3 曲是关系小调 g 小调。其它是 4 曲 F 大调，2 曲用 d 小调，2 曲为 A 大调。为什么亨德尔喜欢在管风琴中采用降记号的调？大概应该是兴趣使然吧！

亨德尔共计 16 首管风琴协奏曲，有编号的 12 首，其它 4 首没有编号。有编号的 12 首全部都是他在英国活跃期的作品。

管风琴协奏曲"作品 4"，由 6 个协奏曲构成，管弦乐除了弦乐与数字低音以外，兼用 2 支双簧管。这 2 支双簧管不用作协奏曲的主奏乐器，经常重复出现的几乎都是第一小提琴或第二小提琴。管风琴协奏曲"作品 7"，也是由 6 个协奏曲组成。在"作品 7"的管风琴曲集中，管风琴声部委以演奏者即兴演奏的部分，远比"作品 4"多。然而，在主题材料的运用，各乐章的统一加强，提高演奏效果等方面，"作品 7"又较"作品 4"的要求更为严格。在乐谱方面，"作品 4"的记载比较深入详细，而在"作品 7"中甚至有一个乐章的全部管风琴都注明"自由处理"，完全没有记上音符的情形。"作品 4"同样有 5 处注明"自由处理"，让演奏者即兴演奏，在其中插入短小的即兴风格的经过乐段。而这种情形在"作品 7"中却有 18 处。由此看来，亨德尔可能是怕麻烦，亦或是为了给管风琴演奏者以极大的自由，才没有将乐谱详细整理。

在音乐方面，"作品 4"的旋律表情丰富、结构自由，而且平易近人；"作品 7"却呈现高度的艺术性，内容深湛，引人沉思。

## 二、古典时代(1750～1820)

古典这个词，在不同的情形下有着不同的意义。1、指古希腊时代的艺术和文学；2、指浪漫与通俗的反意。至于它的含义则具有特殊性，它所包含的有客观性、特质性、克制情感以及平衡、明确的形式。在音乐史上所讨论的"古典"则是指 18 世纪下半叶至 19 世纪 20 年代在维也纳形成的以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的所谓"维也纳古典乐派"。这一时期的音乐崇尚理性、强调道德观念，作品结构严谨、艺术手法简洁、洗炼。因此古典乐派的音乐是籍着高度的形式美，使之表现达到某种理想境界，并经常保持着纯粹的美感和平衡。所以维也纳古典主义音乐构成了 18、19 世纪之交世界音乐文化的高峰，它所取得的伟大成就至今仍具有无穷的生命力和强烈的艺术感染力。

其音乐特征有：①创造了动机展开的发展手法，旋律更具主题性质，并以主调音乐为典型；②持续低音逐渐消失，③丰富的和声表现手段，自由使用不协和音的半音，从而把转调发展到一个很高的水平；④曲式明朗化。



**海顿，弗朗茨·约瑟夫**(Haydu，FranzJoseph)1732 年生于罗劳，1809 年卒于维也纳。出生在奥地利的纯日耳曼血统的作曲家。

海顿是维也纳古典乐派的杰出代表，18 世纪欧洲最著名的音乐家之一。他的音乐体裁广泛，尤其对交响乐和弦乐四重奏形式的完善和发展有突出的贡献，是世人公认的"交响乐之父"和"弦乐四重奏奠基人"。他晚年创作的 12 部《伦敦交响曲》和大型清唱剧《创世纪》、《四季》以及《皇帝四重奏》等作品，代表了他的最高成就。海顿的作品正如他的性格一样，踏实平稳、幽默高贵；他的音乐充分显示出充实、深刻、热情，与古典乐派艺术的理想境界相吻合；他的音乐带给人类以欢乐和慰藉。

海顿的父亲是制造车轮的工匠，但很喜爱音乐，不用看谱就能弹奏竖琴，而且是个男高音。母亲是一个虔诚的教徒，善于操持家务，没有音乐天赋。这对夫妻共有 12 个孩子，海顿是其中第 2 个。海顿的家庭虽然贫穷，但

充满爱情与温暖,每天晚上家里都要举行音乐会,他在这种音乐环境中培养了对音乐的喜爱。海顿自幼即在音乐方面表现出早慧。1740 年海顿 8 岁时被维也纳圣斯蒂芬大教堂接纳为唱诗班的歌童。1749 年海顿 17 岁倒嗓后脱离圣斯蒂芬大教堂,担任尼科洛·波尔波拉的助手,从事教学和演出,并得到菲恩柏格伯爵的帮助,他的最早几部四重奏即为伯爵而作。在海顿菲恩柏格伯爵的介绍下,1759 年成为莫尔钦伯爵宫廷的音乐总监。莫尔钦伯爵在波西米亚皮尔森附近有一座别墅,海顿的夏天便在那里度过,指挥着由 12～15 人组成的管弦乐队。此时海顿爱上了假发制造商克拉的小女儿,但是这位小姐不知何故却拒绝了海顿的追求而进入修道院,海顿一气之下与克拉的大女儿安娜·玛丽亚结了婚。当时海顿 29 岁,玛丽亚已经 31 岁了。安娜·玛丽亚是一位高傲而反复无常的女人,她一点都不了解音乐,经常把海顿非常重要的乐谱稿子用来卷头发或包东西。尽管做丈夫的海顿极度忍耐,但这场婚姻还是失败了。

1761 年海顿应保罗·艾兹特哈齐亲王之聘在艾森施塔特担任副乐长。海顿在艾兹特哈齐亲王府任职达 30 年之久,原因是保罗亲王及其继承人—1762～1790 年间掌权的尼古拉斯亲王都是热情的音乐爱好者。1766 年尼古拉斯仿凡尔赛宫在新锡德尔湖南岸修建艾兹特哈查宫,每年大半时间在这个与世隔绝的家里度过。离群索居的生活使海顿的艺术得益良多。他说过:"附近没有一个人来影响我,我只好自己动脑筋创新。"海顿的职务很多,除了行政工作和照管那些宫廷乐师外,还指挥乐队、改编和导演歌剧、参加室内乐演奏,并接二连三创作各种体裁的作品讨好他的保护人。海顿一直到晚年都对艾兹特哈齐亲王府的生活都很满意,他自己说:"亲王一向很欣赏我的作品,我不但经常受到赞赏,而且我所指挥的管弦乐队也很听我的命令,积累了许多经验,也能尝试各种效果。我如果离开这里,虽然不至于遭到困难,但一定也不能得到独创性的发展。"这样的境况如果换了其他人,比如贝多芬一定会感觉很不愉快。海顿为了投合主人的喜好而作曲,演奏时与乐队队员穿着一样的制服,和佣人同宿一房。海顿对于这种奴佣似的待遇不但不加以反抗,反而引以为荣。当然这也不足为奇,在 18 世纪时,几乎所有的音乐家的生活状态均如此,最早解脱此束缚的音乐家,应该是贝多芬吧。

随着海顿所作的交响曲的发表,他的名声从艾兹特哈齐亲王府传开去,

遍及整个奥地利、德国和意大利。60年代，作品的法国版开始问世，接着是伦敦版。1785年海顿受加地斯大教堂委托，根据耶稣临终遗言创作一部没有歌曲的清唱剧，又受巴黎奥林匹克敞廊音乐协会之托，创作6部交响曲。这时他与他高度赞赏的莫扎特成为挚友，此后他们的作品都表现出相互的影响。1790年尼古拉斯亲王去世，他的继承人安东亲王遣散了所有的乐师，海顿在艾兹特哈齐亲王府的生活宣告结束，虽然还保留着薪金和头衔，但并没有实际工作。

海顿离开这个城堡而去维也纳，应演出经纪人J. P. 扎洛蒙之邀而访问伦敦，1791年1月1日到达英国，一直到1792年中期，受到王公贵族的宴请和款待，人们把他捧为名流。在这次访问中他创作了交响曲第93～96首。1791年7月荣获牛津大学音乐博士学位。返回维也纳后购置房屋，并收贝多芬为学生，两个伟人相处，关系并不融洽。1794年应扎洛蒙之请再度前往伦敦，又作了6部交响曲。此次访问从1794年2月到1795年8月，在艺术上特别是在经济上甚至比第一次更为成功。

这时艾兹特哈齐家族又重建其音乐机构，并重聘60多岁的海顿为乐长。此时海顿的年纪虽大，其创作力依然不衰，完成了清唱剧《创世纪》与《四季》两大作品。1801年《四季》首演后，海顿虽然还几度公开露面，但健康状况每况愈下，在1809年5月31日以79岁的高龄去世。

海顿的一生相对地说过得稳稳当当，但他的卷帙浩繁的音乐作品中却是几乎每一首都不乏可喜的奇笔。他的交响曲与弦乐四重奏以其结构紧密、色彩丰润以及和声和节奏的活力而著称，是日后所说的古典风格的基础，他的键盘奏鸣曲和钢琴三重奏原来被认为较为次要，近来也以其独特的个性而得到承认，从而使人们对海顿的性格有了新的了解。确实，在海顿音乐杰作的数量和幅度上总是使人瞠目结舌，但他的音乐并不能像莫扎特和贝多芬的音乐那样长久地牢牢抓住听众。尤其是他的协奏曲可以说是缺乏始终如一的号召力的。他被认为是“交响乐之父”（当然事实并非如此）和弦乐四重奏之父，但他的主要成就却在于他的声乐、清唱剧、弥撒曲和歌剧。在他所有的音乐中，新的锐气永不涸竭。他善于开拓独奏乐器和演奏大师的潜力，感到乐在其中。凡是采用过的体裁他都加以发展、扩充和改造、他的交响曲杰出地例示了他如何把一种特定形式加以发展，使之具有深邃感情、戏剧效

果、优雅情趣和睿智，而在最后12部中则表现出集上述特点之大成的莫扎特式的完美。这些评价同样适用于他的四重奏和弥撒曲以及键盘奏鸣曲。

**古钢琴奏鸣曲概述**

对于海顿一生中究竟作有多少首古钢琴奏鸣曲这一问题，大概永远都是个谜。而且在出版的各种版本中伪作的含量很大，另外有些作品即使认定是海顿所作，但其乐谱已经不在，使这个问题更为复杂化。

古钢琴奏鸣曲是海顿从事作曲活动最早开拓的领域之一，直到1795年在伦敦写完最后一首奏鸣曲为止，其间一直没有中断过，经常在这一领域推出新的创作。因此，在这些作品中不难发现他当时经常面对的问题，以及他在键盘乐器上所表现的自由奔放的情感，这一点和贝多芬的钢琴奏鸣曲有相似之处。

海顿现存的50首左右的古钢琴奏鸣曲，其中将近一半是在1770年前后的作品，其它的作品三分之二是在这以前，三分之一是在这以后写成的。海顿在世时，人们已经把他看成是以交响曲、弦乐四重奏以及宗教音乐为创作中心的作曲家，以至于形成今日这样的海顿形象。因此很多人认为，古钢琴奏鸣曲在他的作品中不占很重要的地位。后来，音乐界才逐渐认识到对海顿的理解是如此的有限，直到真正的海顿作品全集完成。然而，对其中的古钢琴奏鸣曲还是有进一步研究的必要。

**第28号古钢琴奏鸣曲降E大调**

第一乐章中庸的快板(Allebyomodeyato)，降E大调，3/4拍，奏鸣曲式。

以分解和弦为主的第一主题，充分表现出此作品快活的性格。

**例92**



即使有新的素材出现，此种情趣仍然贯穿整个呈示部。展开部充分利用呈示部的素材，但却经过了精练的手法加以处理。

第二乐章小步舞曲，降 E 大调，3/4 拍，三部曲式。

小步舞曲部分由三连音支配，实际上是 9/8 拍。

**例 93**

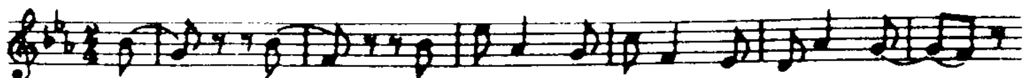


中间部的中段部分转为降 e 小调，从调性上、节奏上、均与小步舞曲部分形成对比。

第三乐章终曲，急板（Presto），降 E 大调，2/4 拍，回旋变奏曲式。

本乐章是融合回旋曲式与变奏曲式的海顿特殊曲式之一。由主题与 3 个变奏，以及中间加入不同素材的回旋曲式交融为一体。

**例 94**
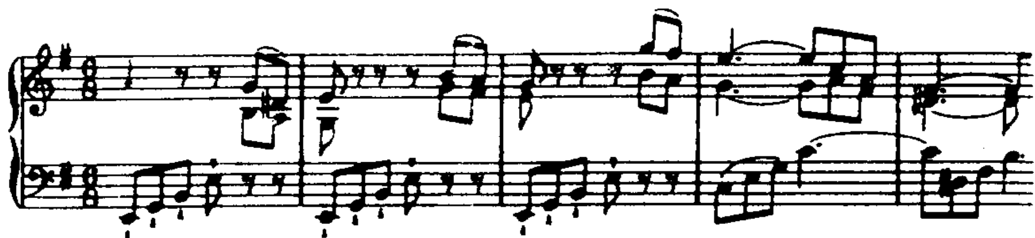


第 34 号古钢琴奏鸣曲 e 小调

第一乐章急板（Presto），e 小调 6/8 拍，奏鸣曲式。

在海顿的古钢琴奏鸣曲中，很少有在急速的乐章中采用 6/8 拍的情形。在这首奏鸣曲中，快速的 6/8 拍的特殊律动，赋予此乐章独特的性格。因此，e 小调的第一主题与 G 大调的第二主题，无论在节奏上或是在性格上，都能前后统一。

**例 95**

（1）



（2）



在展开部里，充分的利用了呈示部的素材，以精致的手法将主题再处理，使乐章的结构更加紧凑。

第二乐章柔板（Adagio），G 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。

这是有丰富装饰的徐缓乐章。之所以能制造出高雅的气氛，是因为有对旋律绝妙的装饰，和以一小节一个和弦的从容的进行，主题的对比并不明显。
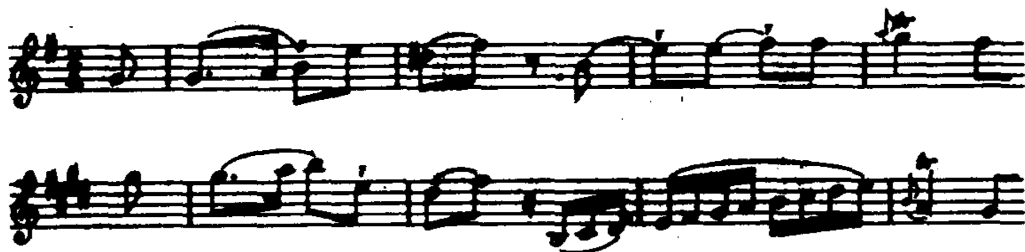
**例 96**



第三乐章甚快板（Vivacemolto），e 小调，2/4 拍，回旋曲式。

回旋曲式的终曲是海顿那个时期的古钢琴奏鸣曲作品特征之一。此乐章采用了 e 小调与 E 大调交替的方式，这两个部分的主要素材经刻意的安排，赋予明显的共通性。如此会加强乐章内部的统一。

**例 97**



由这个很小的例子可以了解，乐曲的统一问题是海顿创作上最主要的原则。

第 35 号古钢琴奏鸣曲 C 大调

此作品在海顿的钢琴奏鸣曲中非常著名，早在 19 世纪，就被编入为学习钢琴者编订的钢琴曲集中。

第一乐章灿烂的快板（Allegroconbrio）C 大调，2/2 拍，奏鸣曲式。

本乐章有非常大的规模，但它从头至尾都是以三连音贯穿，整体上虽然因此而得以统一，却难免有一些单调的感觉。

**例 98**

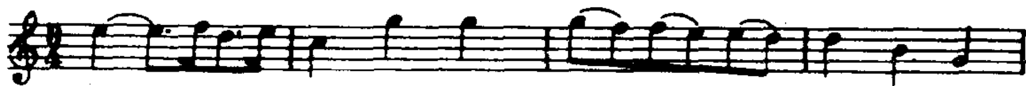


第二乐章柔板（Adagio），F 大调，2/2 拍，二段体。乐章共有 42 小节，第一段与第二段正好都是 21 小节，除了在后半部分的 13 小节中，第一段是 C 大调，第二段是 F 大调以外，两段几乎完全一样。

第三乐章终曲，快板（Allebro），C 大调，3/4 拍，三部曲式。

乐章结构为 A—B—A，中段插入平行小调，与两边形成调式色彩对比。

**例 99**



**f 小调变奏曲** Op. 83

此曲是海顿的钢琴曲中演奏次数最多的一首，也是最著名的一首。它已经不完全是古钢琴曲，而是很有钢琴效果的乐曲，尤其是结尾部分。另外，这部作品是海顿所写的乐曲中，非常少见的具有激情的作品，感情上富有巧妙的变化。由于是海顿晚年的作品，除了创作手法已臻圆熟之外，内容上更有深刻的表现，特别是对位的手法，在海顿的作品中有更重要的意义。

在海顿的作品中，这首乐曲具有最出色的演奏技巧。格里格在其所著的

海顿传中,曾述及此曲的和声与色彩已有浪漫派的预兆。这首乐曲的变奏技巧与后代的作曲家们相比,显然较为简单,在各变奏中还能明显的感觉到主题线。
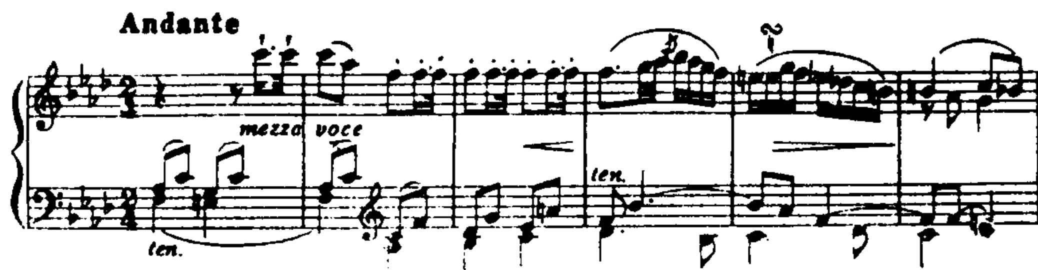
此曲的结构为:A—B—A′—B′—A″—B″—结尾(A‴)。

因为这个结构,海顿把此曲看成是回旋曲式的嬉游曲。也有人把这首乐曲以 A 和 B 两个主题的变奏曲来说明,不论哪一种说法,在欣赏上都没有妨碍。我们在此把 A 与 B 当做主题来说明。

乐曲采用 2/4 拍,行板(Andante)。主题部分有主题 A 和主题 B 两部分。

主题 A 是三部曲式。第一段以隐藏着热情的 f 小调开始。
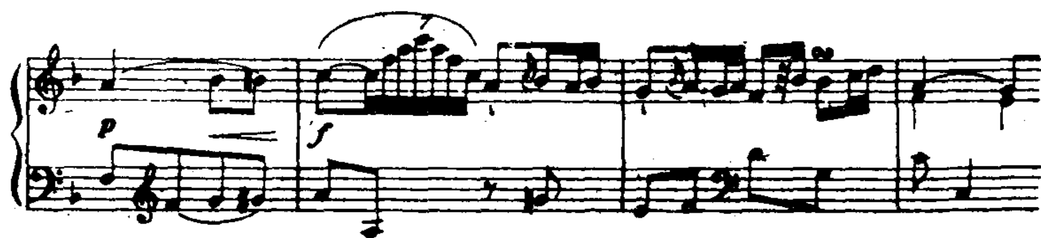
**例 100**




之后立刻交换右手与左手的任务,主要旋律以左手演奏。乐曲进行到降 A 大调时变得明朗起来,一直将此调保持至完全终止。第一段反复之后,进入具有莫扎特风格的第二段,旋律朴素优美。在以 C 大调终止第二段的同时,第三段开始。第三段的旋律与第一段不同,仅仅有些地方的和声和第一段有所关联。第三段以 f 小调开始,右手与左手交叉弹奏出忧愁而多彩的旋律。随后,第二段与第三段连起来反复。

主题 B 是二段体,每段有 10 小节,采用安详的 F 大调。因为旋律中有七连音,使主题隐藏着热情。

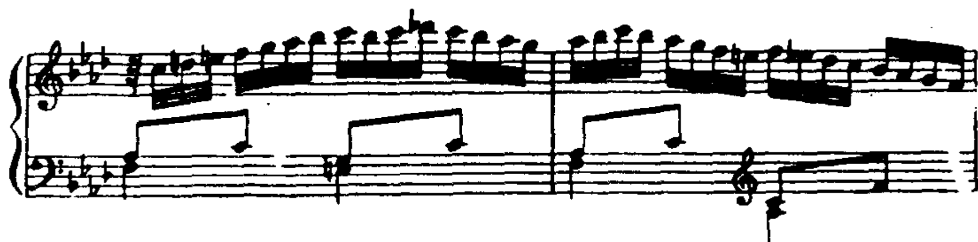
**例 101**



第一变奏主题A(c小调)维持着和声与主要旋律线,使用切分节奏。主题B(F大调)原来的七连音差不多已经消失,频频使用了颤音,因此使主题更为华丽。

第二变奏主题A和B保存和声,使用三十二分音符,音乐急忙地、像追赶似地进行。

**例 102**



结尾和主题部分一样,以主题A开始。但是,主题A的第三段以下与主题部分的情形不同,可以看出是根据海顿的奏鸣曲式而发展的。这里有半音阶式的进行,有强烈的呻吟声,还有强调律动的部分,洋溢着只有钢琴才能表现的效果。最后,主题A的第三段再度出现,之后,以很弱的力度结束全曲。

**D 大调羽管键琴协奏曲** Op. 37
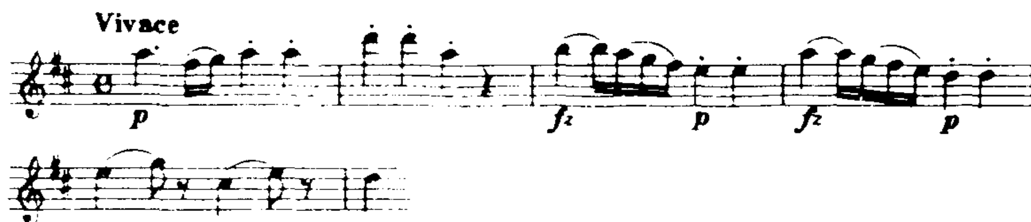
D大调羽管键琴协奏曲是海顿作于1784年前后的作品,乐队的编制是:双簧管2、圆号2、弦乐四声部。

第一乐章活泼的快板(Vivace),D大调,4/4拍。

乐队呈示部第一主题首先由弦乐三声部呈示,由3个乐句组成,最后一小节转入属调。经过部分用第一主题,在属调演奏。随后,每隔4小节插入

3 个乐句，结尾用 5 小节的乐节结束。

**例 103**
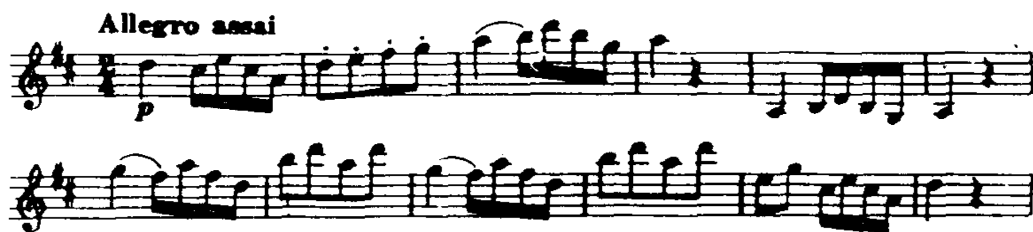



独奏呈示部完整重复第一主题之后，扩大自属调开始的经过部，一共由 3 个段落构成。其中最后的 b 小调乐句是由第一主题发展而成的。第二主题为 a 小调旋律，以切分节奏构成。之后是用第一主题形成的终止乐句。展开部由 4 个段落组成。1、第一主题以 b 小调呈现，后半段为 D 大调。2、发展第一主题动机，由 D 大调转入 d 小调，再转入 e 小调。3、至此进行升 f 小调的乐句，经过乐句之后，再恢复 D 大调来呈示第二主题的上行形态。4、最后以 D 大调再现第一主题动机。

再现部的第一主题以原型再现，而经过部的第二部分则加以扩大，中间插入根据第一主题动机写成的 4 小节旋律。接着在前面用 b 小调呈示的旋律在此移至 e 小调再现，然后第二主题以 d 小调呈示，由第一主题构成的 D 大调乐句继之。其间插入华彩，最后以 5 小节的小结尾结束第一乐章。

第二乐章稍慢板（Unpocoadagio），A 大调，3/4 拍。乐队以主调呈示有 3 小节的第一主题与 5 小节的结束句。独奏奏两次第一主题，但第二次将旋律用变奏加以装饰。继而出现 E 大调的第二主题，后是 3 小节小调乐句，接着重再回到主调来呈示第二主题的结束句。中段是 8 小节小调乐句，前 4 小节是由前面的结尾乐思形成的 e 小调旋律，其次的 4 小节，是由自由的三连音形成的升 f 小调上的延长。

第三乐章匈牙利风回旋曲（RondoAll'ongarese），D 大调，2/4 拍。回旋曲主题之间插入 3 个副主题。就全曲而言，大调与小调的对比强烈。回旋曲主题是由两个有联系的乐思所构成，开始的 12 小节即为回旋曲主题的第一乐思，独奏呈示后乐队重复。

**例 104**




然后呈示第二乐思，并进入属调的经过句。接下去是独奏以回旋曲主题的动机而开始的分解和弦，进入了长大的经过部，由 a 小调转入 C 大调，并继续转调到 A 大调。其次进入标明为“小调”的第一副主题。以 d 小调开始，6 小节后转入 F 大调，并在 d 小调上再现回旋曲乐思。至此，乐曲突然转入 D 大调，回旋曲主题缩短再现。马上续接第二副主题，由 b 小调进入升 f 小调，再由 D 大调进入 e 小调。然后是回旋曲主题第三次再现。第一、二乐思都予以再现，并加以延长进入结束部。



**克莱门蒂，穆齐奥**(Clementi，Muzio)1752 年生于罗马，1832 年卒于伊夫舍姆。意大利作曲家、钢琴家。父亲是银匠。幼年即因演奏管风琴而被誉为神童，14 岁时已显示出相当高的作曲才能。1766 年彼得·贝克福德赞助并把他带到英国深造。1770 年以钢琴家兼作曲家身份在伦敦首次献艺便轰动一时。最初的三首钢琴奏鸣曲 Op. 2，出版于 1773 年。他在他的第三钢琴奏鸣曲中创立了不同于羽管键琴奏鸣曲的曲式。1777～1778 年在伦敦指挥意大利歌剧，1781 年开始去欧洲各国巡回演出。在此期间，他在即兴创作、视奏等技艺公开比赛上与其他钢琴家(包括莫扎特)进行竞争。1782～1802 年住在英国，1800 年创建音乐出版公司及钢琴制造厂(克莱门蒂死后该公司称为科勒德—科勒德公司)。1802～1810 年，他与其学生约翰·菲尔德同行，在欧洲大陆上进行第二次巡回演出，包括对圣彼得堡的访问。

克莱门蒂认识海顿、莫扎特和贝多芬以及许多当时的音乐家。其中莫扎

特对于他的演奏印象不佳，莫扎特说："他是一个极好的羽管键琴演奏家，仅此而已。他的右手非常灵活，拿手的走句是三度。除此之外，丝毫也没有趣味和感情，他仅仅是个匠人。"(1782 年 1 月 16 日《莫扎特家书》，E・安德森译)。但这封信写在克莱门蒂后来发展了一种以歌唱性和连奏为特征的演奏风格之前。

克莱门蒂对于其他钢琴家和钢琴作曲家的影响是相当大的。他比别人更致力于发展一种利用钢琴特性，而不是羽管键琴特性的写作风格。他作有数首交响曲、钢琴协奏曲和取名为《朝圣进阶》(GradusadParnassum)的共计百首的钢琴练习曲集，此曲集至今仍为钢琴演奏技术的基础练习曲。所作的奏鸣曲超过百首，1807 年贝多芬对其中几首给予高度的评价。他的弟子中有菲尔德、莫舍莱斯、卡尔克布雷纳、克拉莫。

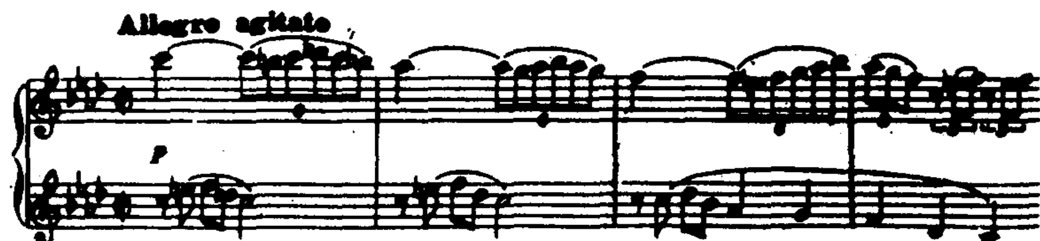
**f 小调小奏鸣曲** Op. 13—6

克莱门蒂一生共作有钢琴奏鸣曲 58 首，这些奏鸣曲不仅能真正发挥钢琴演奏的技巧，而且乐曲中丰富的感情表现，雷霆万钧的魄力，都给人留下充实的印象，令人对这位"小奏鸣曲作曲家"不得不刮目相看。克莱门蒂对古典乐派钢琴音乐的贡献，决不亚于海顿或莫扎特，他被人们誉为"钢琴音乐之父"。

f 小调钢琴奏鸣曲完成于 1785 年，当时的克莱门蒂与安蓓尔・克罗梅的爱情遭受挫折，正深陷在忧郁症之中。因此有人认为，这首 f 小调钢琴奏鸣曲正是他伤心体验的写照。全曲共分三个乐章，都采用小调，使音乐的气氛统一谐和。

第一乐章：激动的快板(Allegroagitato)，f 小调，2/4 拍，奏鸣曲式，以二声部为基础而构成，处理手法表现了钢琴音色的纤细精致。第一主题含有构成乐章基调的三连音，而左手则用二分音符与之呼应，隐约中潜伏着一股尖锐的紧张感。
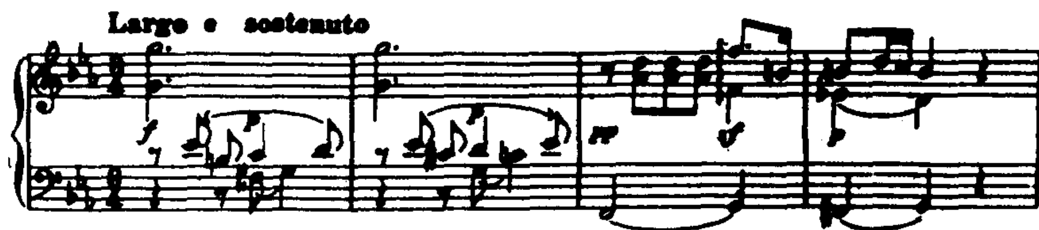
例 105




第二主题以降 A 大调呈现，由于使用小六度和弦，同样表现出阴柔的效果。

第二乐章最缓板(Lartoesostenuto)，c 小调，3/4 拍，奏鸣曲式。克莱门蒂在此安排了超越其他作品的大规模的缓慢乐章。第一主题含有突出的和声，显得非常动人。

例 106
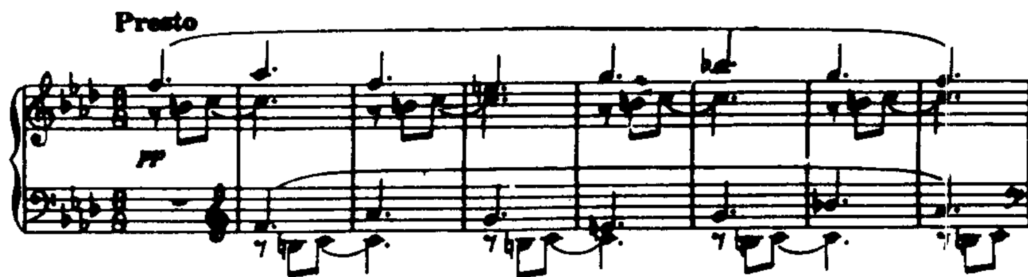



音乐一度转成降 E 大调，但很快又出现伴有分解和弦的 g 小调第二主题。

例 107



第三乐章急板(presto)，f 小调，3/8 拍，奏鸣曲式。是一首乡村舞曲形式的终曲。第一主题以左手模仿右手旋律来呈示。

例 108




第二主题是这部作品中最明朗的部分，采用降 A 大调。

例 109



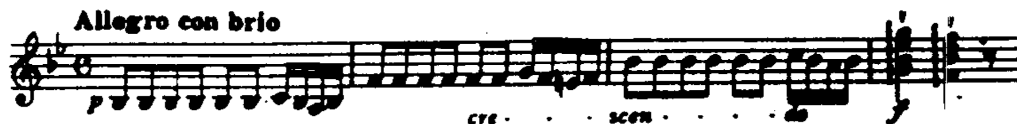

在长大的展开部之后的再现部中，仍用小调持续弱奏直到终曲。

**降 B 大调钢琴奏鸣曲** Op. 24—2

克莱门蒂的钢琴奏鸣曲中，有不少都成为日后贝多芬创作的范本，而听了此首降 B 大调钢琴奏鸣曲以后，会让人惊奇的发现，它的主题与莫扎特《魔笛》序曲的主题竟然如此的类似。

第一乐章灿烂的快板（Allegroconbrio），降 B 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐章从“魔笛主题”开始。

例 110




展开部大致采用小调，第一主题动机仅在开始部分出现，其它是快速音群型发展。在延长记号后进入再现部。

第二乐章近似稍快板的行板（Andantequasiallgret－to），F 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。在优雅之中具有一种钢琴所特有的华丽美感。乐章从旋律独特的第一主题开始。

**例 111**




强弱表情对比之后，呈现断奏的 C 大调第二主题，当第二主题第二次出现而停在延长记号后，插入短小即兴的快速音群，然后主部紧接再现。

第三乐章甚快板(Allebroassai)，降 B 大调，2/4 拍。是以愉快的主题为基础构成的回旋曲式。

**例 112**




中间部插入 F 大调的乐句。结构形式为：ABA—C—ABA—D—A’。

**g 小调钢琴奏鸣曲** Op. 34—2

克莱门蒂有不少小调的钢琴奏鸣曲，此首 g 小调应该是最高杰作，非常受人们的喜爱。乐曲中充满了雄浑壮阔的乐思和有力的钢琴趣味，使人想起贝多芬。其中在乐曲的开始还安排了徐缓的序奏，这已经超越了 18 世纪钢琴音乐的规范。

乐曲作于 1795 年或稍前，这时的克莱门蒂已逐渐由钢琴家的位置上引退，而成为一个成功的实业家(乐谱商、出版家、乐器制造商)。此作品 1795 年在伦敦由作曲家本人出版，题献给伊莎贝拉·萨维莉小姐。

第一乐章附序奏的奏鸣曲式。序奏部分：拖拉的最缓板(Largoe-sostenuto)，4/4 拍。10 小节的序奏用赋格手法将主题扩大呈现，其手法非常大胆。

**例 113**
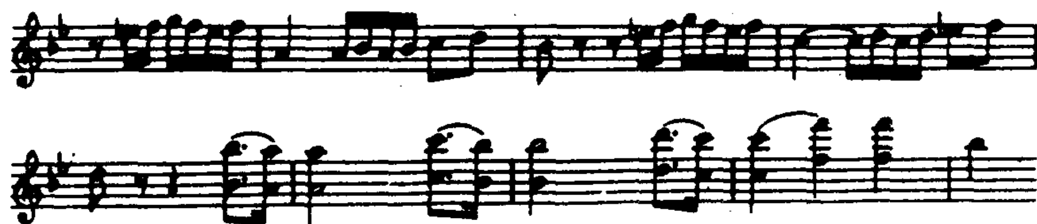


然后附点动机的半音阶部分，力度徐徐转弱，形成半终止。主部（热烈的快板（Allegroconfuoco），3/4 拍，g 小调）热烈地开始。

例 114




接着降 B 大调的第二主题在音乐的奔流中优美地浮现。

例 115
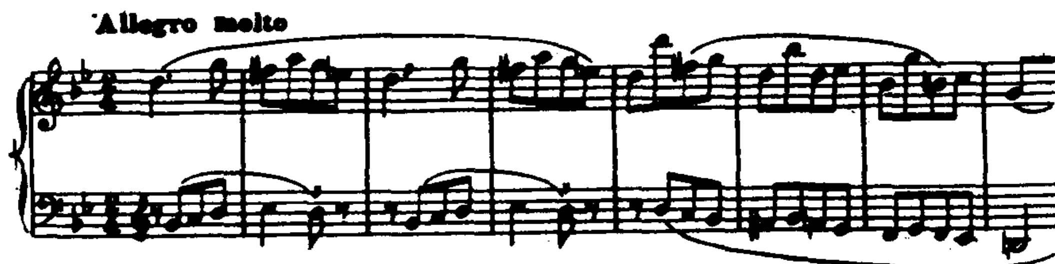


展开部的变化极为丰富，以第一主题动机开始的发展，一旦移入强大有力的快速音群，附点动机即在左手和弦伴奏下奏出，随即序奏部分明朗的变奏以 C 大调连奏呈现。其次的再现部也以极自由的手法处理。

第二乐章稍慢的柔板（Unpoco Adabio），降 E 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。是委婉而具有安抚力量的音乐，与曲折起伏的第一乐章形成强烈的对比。展开部被省略直接反复主部。

第三乐章甚快板（Allegromolto），g 小调，2/2 拍，奏鸣曲式。第一主题的伴奏音型，是根据第一乐章主题的节奏而来的。

例 116




此节奏在降 B 大调第二主题 A 部分尤其活泼。展开部是以上述节奏动机为基础，经过以二重对位手法展开第一主题动机，然后进入再现部。此时，

已出现过的主题全部以主调出现，最后再增强力度，豪壮地结束全曲。
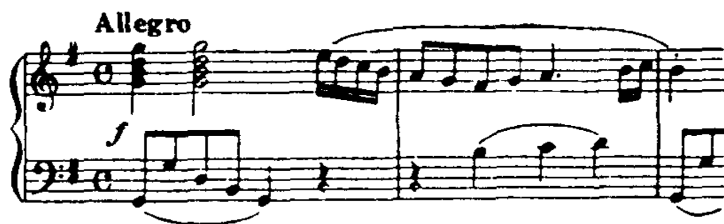
**小奏鸣曲三首**

1. G 大调小奏鸣曲 Op. 38－1
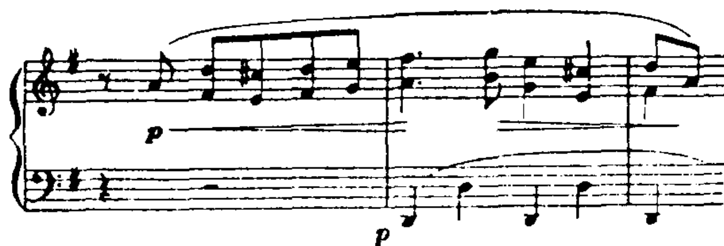
由两个乐章组成。第一乐章快板(Allegro)，G 大调，4/4 拍。第一主题由两部分组成(下例 1)，前半部分较粗犷，后半部分较柔和。各部分反复之后是经过句，然后呈现出属调上的第二主题(下例 2)。本乐章没有展开部，后半段主题以属调出现后，经过句稍加巧妙的变形，接着是在主调上的第二主题再现。

**例 117**

(1)
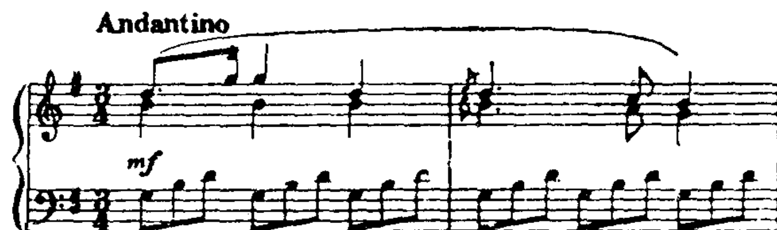



(2)




第二乐章小行板的小步舞曲(Tempo dimenuette Andantino)，G 大调，3/4 拍。纯朴的主题在左手的分解和弦中奏出，属调的中段使主题稍加发展，颤音之后是第一段的再现。

**例 118**
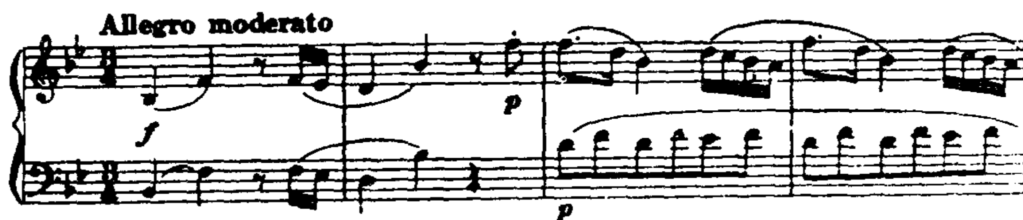



2. 降 B 大调小奏鸣曲 Op.38—2

由两个乐章组成。在演奏技巧上比前曲更难，章法上更充实而且富于变化。

第一乐章中庸的快板(Allegro moderato)，降 B 大调，3/4 拍，第一主题是由两个对比的动机所构成，经过一番修饰改变反复之后，转为属调 A 大调。
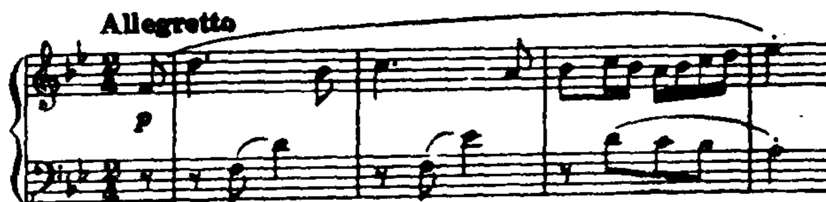
**例 119**




接着奏出富于和声变化的第二主题。此乐章没有独立的展开部，后半部分第一主题被巧妙地修饰后，主调的第二主题以前半部分相同的和弦悄然结束乐章。
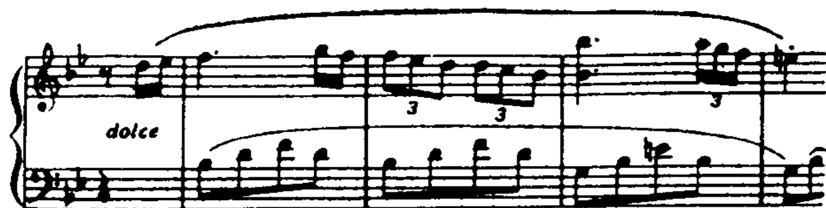
第二乐章稍快的回旋曲(Rordo Allegretto)，降 B 大调，2/4 拍。其结构比较单纯：A—B—A—B—A，第一主题是轻松活泼的。

**例 120**




第二主题是灵巧的。

例 121




3. *F* 大调小奏鸣曲 *Op*. 38—3
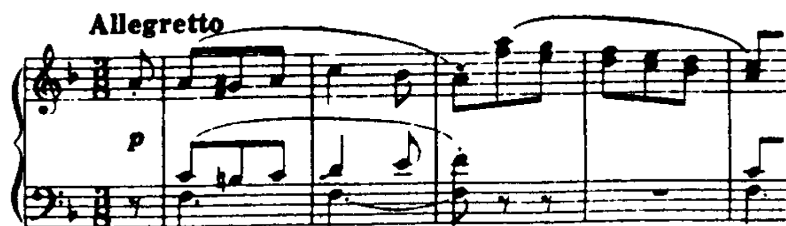
依然是两个乐章构成。在第一乐章中有简短的展开部，第二乐章较长，其演奏技巧更为华丽。

第一乐章 快板（*Allegro*），*F* 大调，4/4 拍。第一主题经过转调变形反复后。并没有形成为属调的终止，而直接进入第二主题。呈示部终止在属调后，以第一主题展开的简短的展开部在小调呈现，再现部为呈示部的紧缩再现。

第二乐章 小快板（*Allegretto*），*A* 大调，3/8 拍，古回旋曲式。

继轻快的主题之后，乐曲进入技巧形的快速音群而结束 *A* 段，第一插部（*B*）以属调呈示出新的主题，再现 *A* 段后，在下属调上进入第二插部（*C*），最后再现 *A* 段。

例 122




**小奏鸣曲 6 首 *Op*. 36**

这 6 首小奏鸣曲是初学钢琴者必须弹奏的作品。是克莱门蒂致力于教育与实业方面发展的时期所写的。这 6 首曲子以逐渐提高弹奏技巧，逐渐扩展音乐的表现幅度，使接触过它的人，轻易地就能领略到古典音乐的神韵等，成为人们喜爱的作品。

1. *G* 大调小奏鸣曲 *Op*. 36—1

这是一个最简洁的作品，第一乐章为奏鸣曲式，第二主题不甚明确。展

开部则以 *c* 小调发展第一主题。第二乐章是非常简略的奏鸣曲式。第三乐章为二段体。

第一乐章　快板(*Allegro*),*C* 大调,2/2 拍。

**例 123**




第二乐章　行板(*Andante*),*F* 大调,3/4 拍。

**例 124**




第三乐章　甚快板(*Vivace*),*C* 大调,3/8 拍。

**例 125**




2. *G* 大调小奏鸣曲 *Op*. 36—2

第一乐章　稍快板(*Allegyetto*),*G* 大调,2/2 拍。

**例 126**



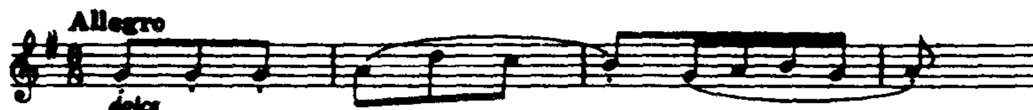

第二乐章　稍快板(*Allegyetto*),*C* 大调,3/4 拍,三部曲式。整曲使用附点节奏。

**例 127**



第三乐章　快板(*Allegro*),*G* 大调,3/4 拍,三部曲式,中间部在属调上。

例 128




3.*C* 大调小奏鸣曲 *Op*.36—3

与前两曲比较,此曲规模较大。

第一乐章　精神焕发地(*Spiritoso*),*C* 大调,4/4 拍。奏鸣曲式,给人以特别充实的感觉。

第二乐章　稍慢的柔板(*Un poco Adagio*),*C* 大调,2/2 拍,简洁的二段体。

例 129




第三乐章　快板(*Allegro*),*C* 大调,2/4 拍,由回旋曲形式的二段体构成。

例 130

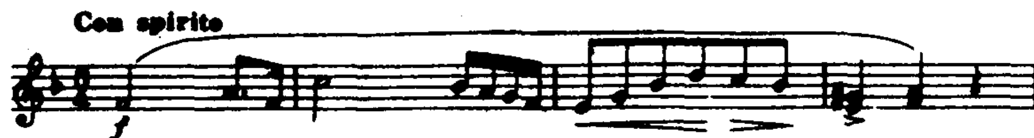



4.*F* 大调小奏鸣曲 *Op*.36—4

这首小奏鸣曲,除了具有前三曲那种明朗的性格之外,在表现上则更为多彩。第三乐章以"克莱门蒂回旋曲"著称。

第一乐章　活泼多彩地(*Con spirit*),*F* 大调,3/4 拍。

**例 131**




第二乐章　富有感情的行板（*Andante con eapres－sione*），降 *B* 大调，2/4 拍。

**例 132**




第三乐章　活泼的快板（*Allegro vivace*），*F* 大调，2/4 拍，回旋曲式。是极具演奏效果的小品。

**例 133**
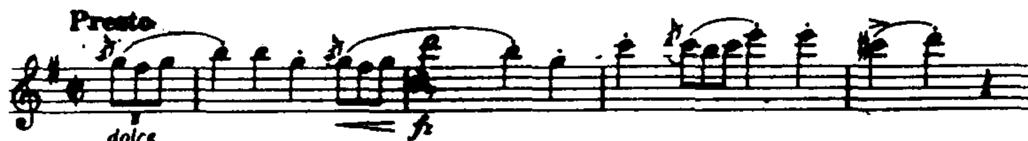



5. *G* 大调小奏鸣曲 *Op*. 36—5

在这组小奏鸣曲中是规模最大的一首。

第一乐章　急板（*Presto*），*G* 大调，2/2 拍，奏鸣曲式。用三连音构成的旋律支配全局，在跌宕起伏之间，左右手协调前进。

**例 134**
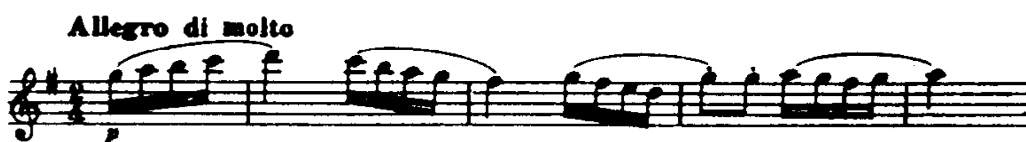



第二乐章　中庸的快板（*Allegro moderato*），*C* 大调，3/8 拍。是以真正的瑞士民谣主题构成的三部曲式。

例 135




第三乐章　很快的快板(*Allegro di molto*),*G* 大调,2/4 拍。回旋曲式。

例 136

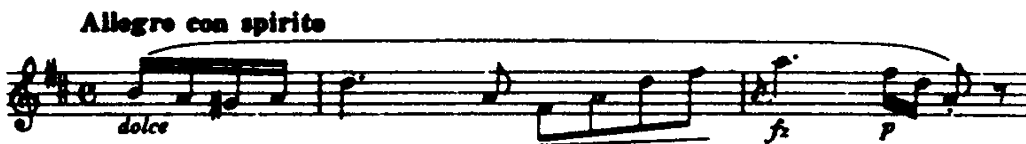



6. *D* 大调小奏鸣曲 *Op*. 36—6

由两个乐章构成。这两个乐章无论在技术上或艺术上,都已达到相当精彩的境界。

第一乐章　活泼的快板(*Allegro con spirito*),*D* 大调,4/4 拍。以非常华丽的乐思构成的奏鸣曲式,也是这组小奏鸣曲中规模最大的乐章,中间部富于变化的处理手法,给人以极其深刻的印象。

例 137




第二乐章　朝气蓬勃的甚快板(*Allegretto spiritoso*),*D* 大调,6/8 拍,回旋曲式。

例 138





**莫扎特，沃尔夫冈·阿玛德乌斯**（*Mozart，Wolfgang Amadeus*）1756年生于萨尔茨堡，1791年卒于维也纳。奥地利作曲家、键盘乐器演奏家、小提琴家、中提琴家、指挥家。

莫扎特有“音乐神童”的美称，是维也纳古典乐派的重要代表人物之一。做为古典主义音乐的典范，他对欧洲音乐的发展起到了巨大的作用。歌剧是莫扎特创作的主流，在交响乐领域，他又与海顿、贝多芬一起为欧洲音乐史写下了最光辉的一页。莫扎特还是钢琴协奏曲的奠基人，为欧洲器乐协奏曲的发展作出了杰出的贡献。在他短短的35年的一生中，他涉及了各种音乐创作的领域，其作品数量惊人，达700多部。莫扎特音乐创作的原则，用他自己的话说：“我把欢乐注入音乐，为的是让世界感到欢乐。”莫扎特的音乐表面上看起来热情开朗、纯朴率真，但实际上有着深刻的内涵。他的音乐被后人誉为“含着眼泪的微笑”。莫扎特的伟大在于他只用最简洁的音符和音乐手法，表现出了最深刻的思想感情和人生经历。

莫扎特的父亲利奥波德·莫扎特(1718～1787)是小提琴家兼作曲家，作有一本重要的小提琴教材，是萨尔茨堡亲王大主教府的乐长。1747年利奥波德·莫扎特与修道院养女结婚，一共生了7个子女，但其中5个都夭折，只剩下两个生存，一个是1751年出生的玛丽亚·安娜，她排行第四，很小的时候安娜即表现出对音乐的才能，后来成为杰出的键盘乐器演奏家。另一个就是排行第七的莫扎特。

莫扎特被世人称之为“音乐史上绝无仅有的音乐神童”，对此雅号，他是当之无愧的。他自幼即表现出超常的音乐禀赋，3岁弹琴，5岁即作了数首可爱的小乐曲，在父亲利奥波德的鼓励下，莫扎特6岁即在慕尼黑和维也纳举行钢琴独奏会。当时在维也纳皇宫颇受皇后宠爱，有一次，在奥皇殿前演奏完毕，莫扎特爬在皇后的腿上，抱住了皇后并指着安克妮公主说：“我要娶像她那样的新娘”，逗得满廷为之大笑。

1762年利奥波德·莫扎特决定带子女去欧洲各国的宫廷一展才华，他们开始了旅行演出。先访问了慕尼黑和维也纳，所到之处，孩子们都大出风头并得到相当多的奖赏。因此，利奥波德便决心带孩子做长期的旅行演奏，

这一次旅行长达三年多。他们从德国西部的小城市起，走遍巴黎、伦敦，归途中又经过荷兰、法国、瑞士。1766 年 11 月返回萨尔茨堡时，莫扎特已写成最早几部交响曲和大约 30 首其它作品，并把约翰·克里斯蒂安·巴赫(*J. S.* 巴赫的幼子，世称“英国巴赫”或“伦敦巴赫”)的几首奏鸣曲改编成钢琴协奏曲。莫扎特早期受约翰·克里斯蒂安·巴赫的影响最大，他的为数众多的钢琴协奏曲即受其作品的启发而作。1769～1771 年间，莫扎特随父亲去意大利，跟马蒂尼习艺，他凭着记忆誊写阿莱格里的《求主怜悯歌》，表现出深厚的对位知识基础，因而被选为博洛尼亚爱乐协会会员。在此期间，他的正歌剧《米特里达特》在米兰一鸣惊人，荣获罗马教皇克雷蒙十四的“金踢马刺”。莫扎特的这项殊荣，不但他自己引为骄傲，而且在音乐史上也是一件罕见的大事。

利奥波德不但耐心教孩子们音乐，同时也进行周全的普通教育，使得少年莫扎特因其天才受到赞美的同时，仍然保存了仁爱的本质与自然的天真率直，对人存有善良的爱心。作为神童莫扎特曾蜚声国内外，但到青年时期他却发现创业维艰，要想获得他的才华当之无愧的赞助谈何容易。父亲努力想为他在维也纳宫廷中觅得一官半职，未能遂愿，他只得留在萨尔茨堡大主教府中大量创作，直至 1781 年突然被解雇。莫扎特不耐烦与愚不可及的人交往，对贵族雇主公然蔑视，他曾说：“我不是伯爵，但我的灵魂比许多伯爵也许高尚得多”；“德国的公爵全是财奴”；“要我得到你们所能得到的那些勋章，比要你们成为我莫扎特容易得多，即使你们死而复生两次，你们也办不到”。莫扎特同大主教的决裂，是一个进步的艺术家同封建世界之间矛盾冲突的必然结果。莫扎特被解雇时，正是他有史以来最杰出的正歌剧《伊多梅纽斯》在慕尼黑成功地首演三个月以后的事。被解雇后，他决定在维也纳作一名自由作曲家。应该说他是第一位摆脱低三下四地受宫廷职位的庇护而寻求独立生活的作曲家。莫扎特为此所付出的代价是死后不得不埋藏在贫民公墓。

1782 年 8 月，歌剧《后宫诱逃》初演后不多天，莫扎特与康斯坦策·韦伯结婚。为了维持日常生活，他忙于教课、演出和写作。在生命的最后 9 年中，他经济上困难重重，健康经常受到损坏，经常陷入贫病交加之中，他贱价出卖作品还不免要常常负债。但从他的笔下却令人吃惊地流出大量的杰作，

几乎遍及各种音乐体裁。1785 年他常与海顿等人一起拉弦乐四重奏，他担任中提琴手。海顿认为莫扎特是他所知的最伟大的作曲家，莫扎特则于1785 年秋将 6 首弦乐四重奏题献给海顿，同时动笔写《费加罗婚礼》。虽然《费加罗婚礼》于 1786 年在维也纳首演时反应狂热，但演出 9 场后即停演。1789 年在德累斯顿、莱比锡和柏林访问演出；1787 和 1791 年为《唐璜》和《狄托的仁慈》的首演两次去布拉格，备受赞赏，取得很大成功。不过他始终没有得到他一直企望的、也是当之无愧的重要音乐职位。遗憾的是，有许多平庸的人倒能稳居高职，左右逢源。1790 年，他的希望落空，新上台的皇帝利奥波德二世没有任命他为教堂乐正。后来，他对共济会发生兴趣，《魔笛》和另外几部作品都反映了共济会思想。1791 年 7 月一位神秘的不速之客的出现，似乎奇怪地预示了莫扎特的死亡。事实上来人是一个贵族的管家，这个贵族为了标榜自己是作曲家，需要一部作品，便要求莫扎特代他写一首安魂曲。这个穿灰色衣服的神秘人物使莫扎特感到六神无主，作品没有写完就遽然去世了。《安魂曲》由他的学生苏斯麦尔续完。

1791 年 12 月 4 日莫扎特逝世时，妻子正患重病，家里连一个零钱也没有，他被仅仅几个人，冒着大风雨，草草地把他的尸体送到公共墓场，舍弃在地上就各自回家了。几天后，他的妻子病稍好便到墓场探望亡夫遗骸，然而，她已辩别不出哪个是了。这样的神童，这样的天才，想不到最后竟会悲惨到如此的地步。现在维也纳的广场上巍然矗立的莫扎特墓志和纪念碑下面，并没有莫扎特的遗骸。

莫扎特的创作十分广泛多样，音乐的各种体裁和形式，都留有他影响深远的杰作。他的创作，是 18 世纪欧洲音乐文化各方面成就的光辉总结。他为德国民族歌剧奠定了基础，创造出一种现实主义音乐剧的新体裁；他扩充并革新了器乐作品的内容，使交响曲和室内乐曲的形式格外严格；他的钢琴协奏曲是前无古人的，贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基后来是百尺竿头更进一步，发展了这一形式，为独奏和乐队提供了针锋相对、相互竞奏的机会，但他们谁也没有做到比莫扎特的作品更加扣人心弦。他把 18 世纪的音乐艺术提高到一个新的高度，并为后来音乐的进一步发展准备了条件。他在音乐史上的成绩是不可磨灭的，他在音乐史上的地位是不可替代的。

**变奏曲概述**

莫扎特一生为钢琴写了不少的变奏曲，根据记载，在他 10 岁时的 1766 年开始，至 1791 年逝世为止，一共有完整的钢琴变奏曲 14 首，不包括有疑问或不完全的部分在内。其中多数为旅行期间诞生的。是他旅居各地时，以当时流行的乐曲为主题，即兴谱成的一连串变奏曲，用来展现本身卓越的钢琴技巧，并引起当地听众的关心。而在萨尔茨堡、维也纳等地的作品，同样也倾向于炫技与即兴趣味，其依赖现成主题的态度依然未变。又由于即兴趣味强烈，每次演奏时，形态都有所改变，因此相同的一首乐曲，便产生了多种不同的谱稿，无法说哪一个是真正的“原版”。

在变奏形态上不出古典乐派变奏曲的惯例，属于在不破坏主题轮廓的范围内，以音型装饰为中心的“严格变奏”。在完全以大调呈示的主题之后，先由十六分音符转成三连音，经音型变化的旋律分左右手弹奏，在用小调、速度转缓的变奏之后，由八度音程及两手交错形成的华丽技巧部分，转入大致上拍子都已经改变的急速变奏，再以主题结束。变奏次数由 6～12 次，以 12 次为最多。这些莫扎特的变奏曲，一概是在他在世的时候出版的，这不仅说明莫扎特的变奏技巧已臻圆熟，作品已达相当水准，更主要的是表示变奏曲在当时相当受欢迎。
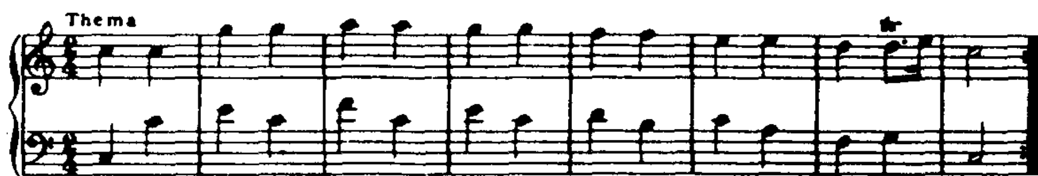
*C* 大调“小星星”变奏曲 *K*265

本曲是莫扎特在巴黎时所作，是一连串变奏曲中的第 2 首。主题来自法语歌曲《哦！妈妈，让我告诉您吧！》是描写年轻的少女想把爱人的事情向母亲表白的歌曲，在我国则以“小星星”之名改编成儿歌，广受人们的喜爱。这首曲子 1770 年起便在巴黎大为流行，至今不知作者是谁。莫扎特所作的这首变奏曲不是为演奏会用，由主题的单纯形态可以看出，它可能是为巴黎当地学习钢琴的学生而作，而事实上它又是以对位法构思为基础，且能前后一气呵成，表现出非凡的技巧，这一点证明大概也不是为初学者所作。这种谱面看来简单，实际演奏却相当难的现象，可以说正是莫扎特全部钢琴作品的共同特征。

乐曲主题采用 *C* 大调，2/4 拍，结构是主题与 12 个变奏。主题的表情单纯率真，被公认是以童谣而非情歌形态呈示。第一、二变奏分别以十六分音符将主题分割、装饰；第三、四变奏由左右手弹奏三连音呈示；第五变奏是由

对位法构成的两手对话；第六、七变奏以快速音群为中心；第八变奏转为平行小调的 *c* 小调，形成一个高潮；第九变奏回原调，主题是两手模仿弹奏；第十变奏是两手交错呈示的华丽的主题；第十一变奏转为柔板（*Adagio*），其中并加入精致的装饰音，构成典雅的音乐，此处两声部同样以模仿形态导入主题；第十二变奏指定为快板，右手、左手以十六分音符快速音群，到最后的终止和弦一气呵成。

**例 139**
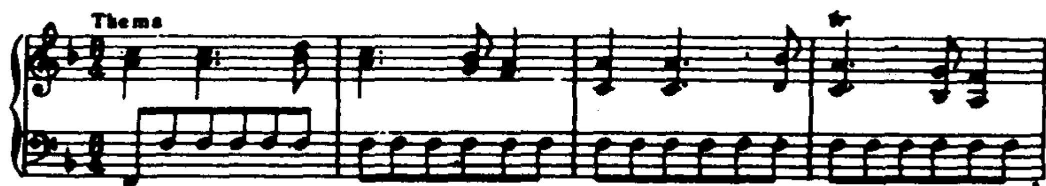



*F 大调《哲学家的矫情》变奏曲 K398*

1783 年 3 月 30 日，莫扎特在维也纳的一场音乐会上，演奏了两首变奏曲，当时奥皇亲临欣赏。两首曲子中，有一首是以帕伊谢洛，乔瓦尼（*Paisiello, Giovanni* 意大利作曲家）歌剧中的旋律为主题而写成的 *F* 大调变奏曲 *K*398，另一首是 *G* 大调变奏曲 *K*455。这两首变奏曲都是在现场以即兴方式完成的，直到翌年才写出乐谱。帕伊谢洛，乔瓦尼的歌剧《哲学家的矫情》曾于 1751 年在维也纳以德语上演，莫扎特将该剧第一幕中的咏叹调“主啊，赐我幸福”由 *E* 大调移至 *F* 大调，做为此变奏曲的主题。各变奏之间仅以双纵线隔开，没有明显的终止感，给人以即兴弹奏、一气呵成的感觉。

乐曲采用 *F* 大调，3/4 拍，结构为主题与 6 个变奏。稳重的主题用三度重叠的方式在右手呈示，随之渐渐转为活泼。第一变奏是十六分音符的分割；第二变奏由前后两段构成，其前段是两手轻快跳跃的音流，后段为三连音的分割；第三变奏的左手是分解和弦；第四变奏经平行小调、柔板短小的自由乐句之后，再回到原来的速度与调性；第五变奏是颤音与主题的组合，经自由华彩的经过部进入最后的第六变奏；第六变奏由三部分构成，分别是以两手十六分音符快速三连音分解和弦音型为主体的第一部分、指定为随想曲而以幻想曲形式展开的长大华彩、以及主题后半再现的部分。

**例 140**
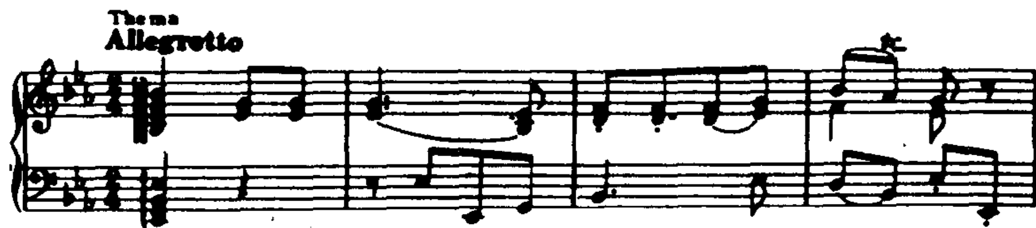



降 *E* 大调《塞维利亚理发师》变奏曲 *K*354

这是莫扎特 1778 年旅行巴黎时所写的 4 首变奏曲之一(其它 3 首是 *K*264、*K*265、*K*353)。本曲是根据博马绅,皮埃尔奥古斯坦·卡隆·德(1732～1799 法国剧作家、音乐家)的喜剧《塞维利亚理发师》中的浪漫曲"我是兰多儿"而来的。

主题是 2/4 拍,稍快板的旋律。原来的浪漫曲为 *G* 大调、17 小节。此处转为降 *E* 大调,22 小节的二段体。后面的变奏也一概是要反复的二段体。

开始的变奏,是右手、左手依次以十六分音符的音型修饰主题;第三变奏是右手的音型装饰;第四变奏以两手的三连音为中心,但同样加入两手交错弹奏的部分;第五、六变奏是右手与左手八度展开;在以三十二分音符令人眼花撩乱的快速音群形成的第七变奏之后,是第八变奏,用小步舞曲的速度,首次突破 2/4 拍。经过华彩段的自由部分之后,回到 2/4 拍;第九变奏采用平行小调,倾向于伤感;第十变奏与第十一变奏是以两手的震音形成的最后的高潮;最后的变奏如"如歌的行板"所示,是幻想风格的沉思乐段,然后反复稍快板的主题结束全曲。

**例 141**
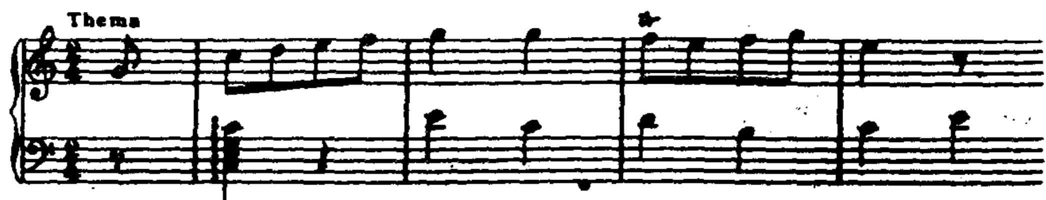



*C* 大调《李生睡在森林里》变奏曲 *K*264

这是莫扎特在巴黎所写的最后一首变奏曲。是最能发挥超凡技巧的变奏曲。从本曲的作曲技法可以看出,莫扎特当时一直在追求演奏者所需要的

技巧与演奏形态，而他在这方面也的确下了一番功夫。

主题来自由尼古拉·杜瑟克作曲的喜歌剧《茱丽》中的小咏叹调《李生睡在森林里》，由原来的 *A* 大调改为 *C* 大调，2/4 拍，主题长达 32 小节，旋律等大致未变，照原曲采用。第一与第二变奏照例是先右手，再左手弹奏的十六分音符的音型变奏；第三变奏以右手为重心，并加入八分音符组成；第四变奏是由右手与左手同时奏出长达 10 小节以上的颤音旋律，形成全曲前半部分的顶点；第五变奏以小调呈现，虽同样采用平行小调，但其中的半音阶动态与切分音，却使此部分的表现更为充实；第六、七变奏用左右手呈现八度音程；第八变奏放慢速度成为柔板乐段，其中出现的长颤音与快速音群的组合、以及三度的连续、快速断奏等等，是融合了多种钢琴演奏技巧的大规模的展开；终曲的第九变奏转为快板，3/8 拍，由主和弦导出莫扎特常用的当时键盘音域至最高局限度的华彩乐句，近结尾处甚至出现六度滑奏。以七和弦的颤音开始，仍以快板反复主题，不过开头的主题并非以原型再现，而是随处都可以发现刻意修饰的痕迹，直到最后，这种华丽雕琢的趣味一样丝毫不减。

**例 142**
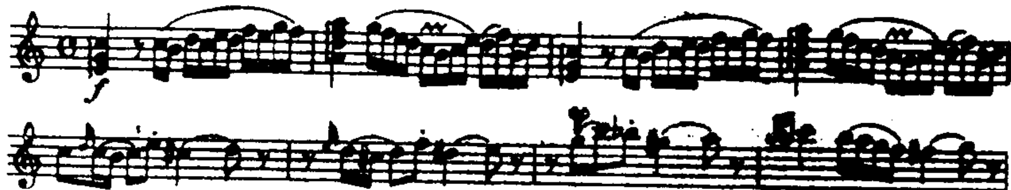



*C* 大调钢琴奏鸣曲 *K*279

莫扎特于 1772 年春，自第三次的意大利旅行回来后，又于夏至秋天访问了维也纳，就在次年春天起，他的音乐开始带有温情的风格了。自 1774～1775 年里所写的六首钢琴奏鸣曲，就是在这个转变中所产生的作品。这首 *C* 大调钢琴奏鸣曲 *K*279 是其中的第 1 首。这首作品从乐思的短小，装饰音的丰富等来看，很明显是为羽管键琴而写的，所以其中的任何一个乐章都充满着轻快的韵味。

第一乐章　快板（*Allegro*），*C* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。由非常轻快的第一主题开始。
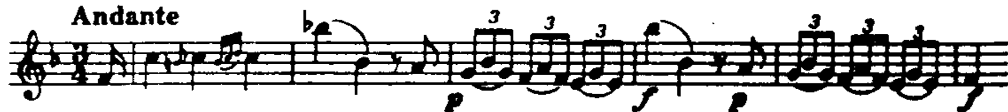
例 143




第二主题经过 $a$ 小调，进入属调 $G$ 大调。展开部是由 $G$ 大调开始，共有 19 小节，这一段有丰富的变化，显得十分华丽。最后第一主题再现，接着第二主题也以主调出现，然后结束第一乐章。

第二乐章　行板（*Andante*），$F$ 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。第一主题在三连音的分解和弦伴奏下出现。

例 144




第二主题在属调出现，然后以短的尾奏做收束。展开部很短，一共只有 14 小节，使用的是第一主题的音型。在再现部里，第一主题缩短，第二主题稍加长。

第三乐章　快板（*Allegro*），$C$ 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。第一主题长约 10 小节。

例 145




之后是经过句，对比性的第二主题出现在属调上，展开部由第二主题的音型开始，然后第一主题承接。第一主题、第二主题都在再现部再现后结束全曲。

*C* 大调钢琴奏鸣曲 *K*309

这首奏鸣曲是莫扎特为了与他有深交的曼海姆音乐家康纳比西（*Cannabich*，*Christian* 1731～1798）的爱女罗莎而作的，因此，这首乐曲有

明显地曼海姆音乐风格。
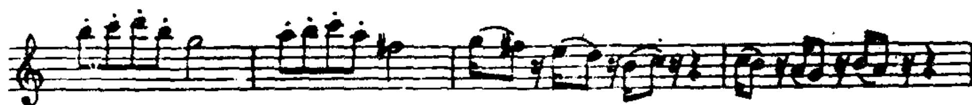
第一乐章　朝气蓬勃的快板(*Allegro con spirito*),C 大调,4/4拍。奏鸣曲式。第一主题以强音齐奏开始,这也是与速度记号一样有曼海姆的明显特征。

**例 146**




主题的后半部夹着一段以活泼的上升音型而开始的经过句,然后就是属调的第二主题。

**例 147**



展开部延长到 35 小节,这是在一般奏鸣曲的惯例上所没有的特殊情形。在此,第一主题成为中心,而且小调的音调效果非常优美。再现部中,第一主题的后半段移至 *c* 小调,第二主题开始时旋律声部与伴奏声部调换位置出现,最后是短短的尾奏。

第二乐章　稍慢的柔板(*Andante un poco Adagio*),*F* 大调,3/4 拍,三部曲式。首先奏出的是带有装饰音的主题的反复。

**例 148**
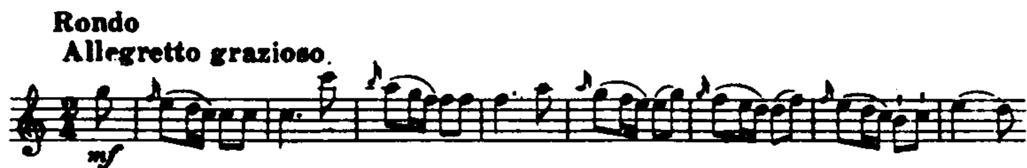



强弱的对比与精细的音符动态十分优美。第二部分是属调 *C* 大调的旋律。然后,回到稍加变形的第一主题。第三部分用丰富而细腻的音符做第二部分和第三部分的变奏,最后 4 小节的尾奏以最弱奏来结束第二乐章。

第三乐章　温雅的小快板回旋曲(*Rondo Allegyetto grazioso*),*C* 大调,

2/4 拍，回旋曲式。回旋曲主题以中强的力度做为乐章的开始。

**例 149**
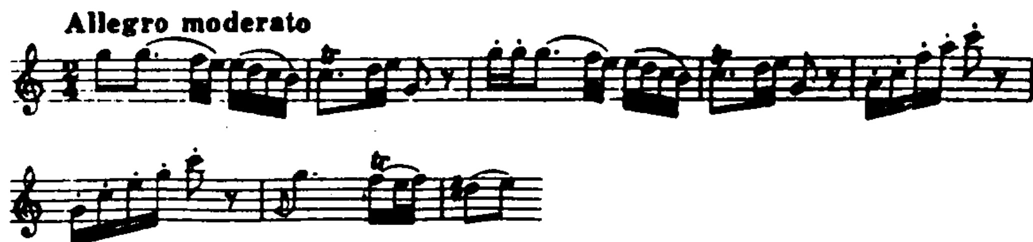



在这一轻快的主题后面是一段经过句，后出现以三连音动态为中心的属调第一插部。当回旋曲主题以主调再现之后，出现了下属调 *F* 大调的第二插部，同时诱导回旋曲主题第三次出现。最后在以回旋曲主题所构成的尾奏中轻轻的结束乐曲。

*C* 大调钢琴奏鸣曲 *K*330

这首奏鸣曲是莫扎特 1778 年的夏天在巴黎所作的作品，与其中在巴黎作的作品相比，规模虽然很小，同时也容易弹奏，但在内容方面却很丰富，也很有表现性，而且还有法国风味。

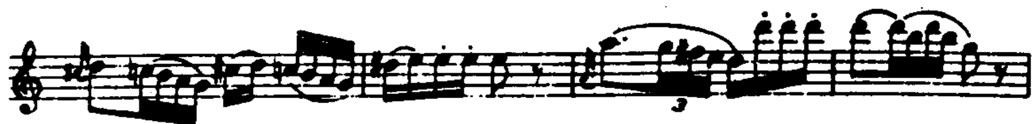
第一乐章　中庸的快板(*Allegro Moderato*)，*C* 大调，2/4 拍。奏鸣曲式。第一主题是活泼的：

**例 150**




之后是第二主题，在属调上呈示。

**例 151**

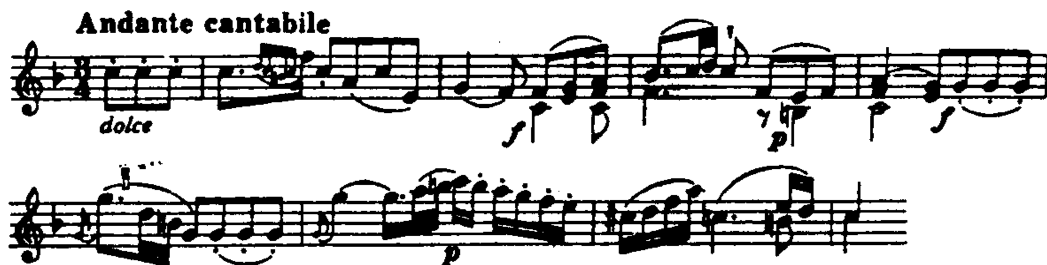


呈示部最后是由 4 小节的尾奏做收束。在展开部，没有发展呈示部所呈示的主题，而是属于一段转调繁多的插入句样式的微妙部分，之后，音乐一

面给人新鲜的印象，一面依据规则再现。

第二乐章　如歌的行板（*Andante Cantahile*），*F* 大调，3/4 拍，三部曲式。主题是优雅甜美的。
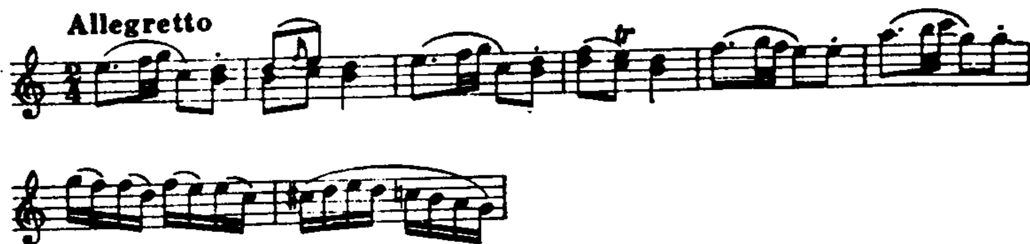
**例 152**




经反复之后进入第二部分，并转为同主音小调 *f* 小调，而这一段又是同样有对比性优美情调的旋律，反复两次，之后再现 *F* 大调主题。第三部分的进行从小调转为大调，随后结束。

第三乐章　稍快板（*Allegretto*），*C* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。第一主题是轻快的。

**例 153**



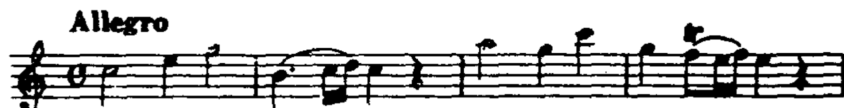

经过句之后，在属调上出现第二主题。展开部是自由的。第一主题、第二主题在再现部再现，后用尾奏结束乐曲。

*C* 大调钢琴奏鸣曲 *K*545

用莫扎特在他作品目录中所记载的话说，这是属于一首为初学的人而写的钢琴小奏鸣曲作品。在莫扎特的钢琴奏鸣曲中，被认为是最容易弹奏的曲子。完成于 1788 年 6 月 26 日，刚好这一天是莫扎特完成他三大交响曲中的第 1 首降 *E* 大调 *K*543 的一天。

第一乐章　快板（*Allegro*），*C* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。这是一首洋溢着喜悦心情的乐曲。第一主题只有 4 小节，极为单纯。

例 154




接着是音阶式的经过句，然后在左手的伴奏下，以属调奏出第二主题。
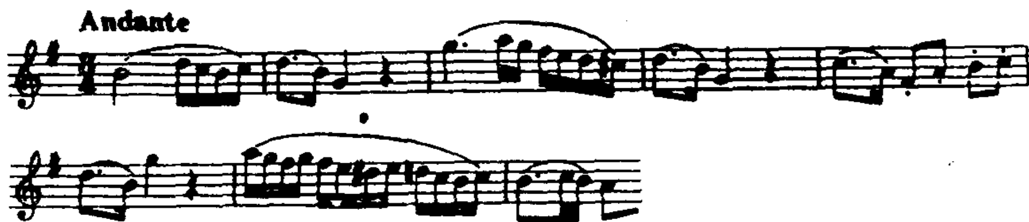
例 155



在左手与右手交互奏出分解和弦音型之后，经过颤音衔接结束部。展开部则承接呈示部结束部的音型，由 *g* 小调开始。进入再现部时，第一主题以不常见的方法采用了 *F* 大调，在 *C* 大调的第二主题出现之前，中间夹着一段音阶型的经过句。第一乐章在左右手交互的音群中结束。

第二乐章　行板（*Andante*），*G* 大调，3/4 拍，三部曲式。这个乐章要用开朗的心情来弹，技巧虽然很容易，然而在音乐性的演奏方面却很难，要用连奏像唱歌一样来弹。主要主题是温柔地。
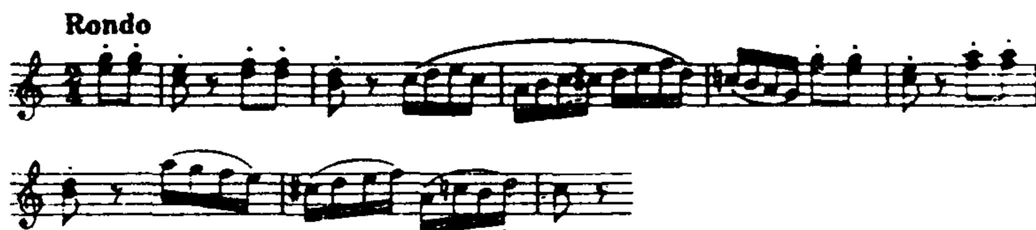
例 156




这一主题以变奏方法进行反复之后，仍旧温柔地奏出 *D* 大调的像是由主要主题衍生出来的旋律。再经过主要主题的变奏部分的反复，*D* 大调旋律以 *g* 小调出现，经过降 *B* 大调、*c* 小调、*g* 小调的一连串转调，引出主要主题的再现，经过变奏之后，进入尾奏结束第二乐章。
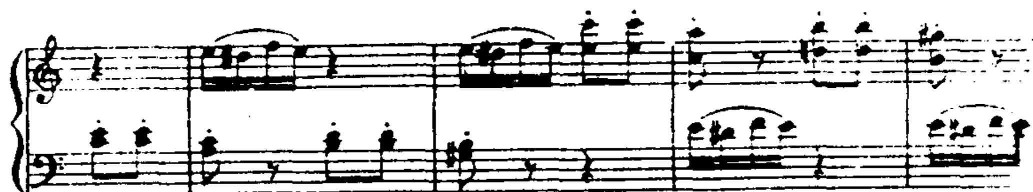
第三乐章　小快板的回旋曲（*Rond Allegretto*），*C* 大调，2/4 拍，回旋曲式。在这首奏鸣曲中这个乐章是最难的。乐章由回旋曲主题开始。

例 157




接着是 G 大调第一插部，它是来自回旋曲主题中的八分音符音型。回旋曲主题第二次出现之后，便出现了小调的第二插部，也是在回旋曲主题中派生出来的。

例 158



回旋曲主题第三次出现后，用八分音符的音群所构成的尾奏做结束。

*C 大调钢琴奏鸣曲（四手联弹）K521*

莫扎特一共留下了 5 首四手联弹用的钢琴奏鸣曲，这是最后的一首。完成于 1787 年 5 月 29 日。一般说，四手联弹用的钢琴曲属于只限于家庭使用为目的。因此在一般情况下，与双钢琴作品比起来是有更加轻快的特点。从莫扎特手中所产生出来的这首作品，可以说是这类轻快特点作品的典型。
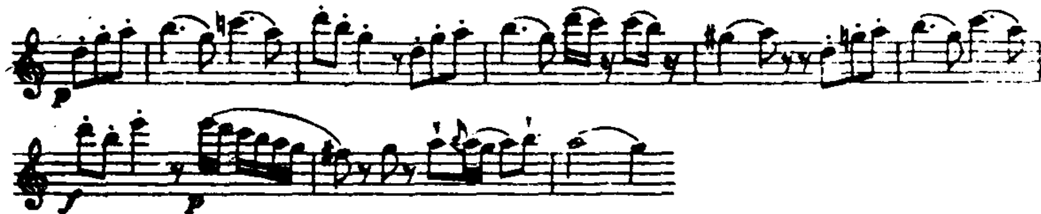
第一乐章　快板（*Allegro*），C 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。第一主题的前半部分是强有力的四手齐奏。而后半部分却是弱奏，形成鲜明的对比。

例 159




当第一主题由第一演奏者反复之后，经过一段经过句，接着是以先由第一演奏者，然后是第二演奏者的顺序奏出属调的第二主题。

例 160



在展开部里没有发展已经呈示出来的主题，而是出现新的素材。再现部中再现第一主题之后，第二演奏者加上了新颖的音型。第二主题以主调再现。
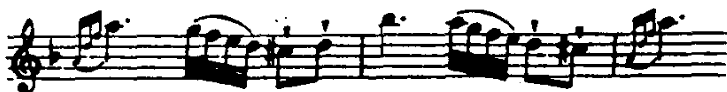
第二乐章　行板（*Andante*），*F* 大调，3/4 拍，三部曲式。第一部分是以主题为中心，带反复的三段体形式。

例 161




之后是 *d* 小调的中间部，随着第二演奏者的伴奏，第一演奏者奏出悲痛的主题。

例 162



然后第二演奏者将它承接下来加以转调，第一演奏者再度以 *d* 小调做这部分的收束。最后，是第一部分不带反复的再现。

第三乐章　稍快板（*Allegretto*），*C* 大调，2/4 拍，回旋曲式。首先由第一演奏者的右手，以柔和的弱奏奏出回旋曲主题并加反复。

**例 163**

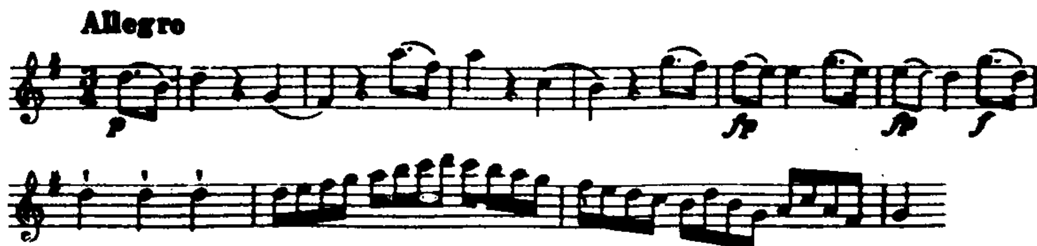



第一插部的进入是由四手齐奏开始的。再现回旋曲主题之后，是由第一演奏者以弱奏回答第二演奏者所奏的强音齐奏而开始的第二插部。经过三十二分音符的一串快速音群加以反复后，两个演奏者互换，而且转为大调。隔一段琶音乐段，回旋曲主题回到第一演奏者的右手—第一插部旋律再现—回旋曲主题再现，最后以较长的尾奏结束全曲。

*G 大调钢琴奏鸣曲 K283*
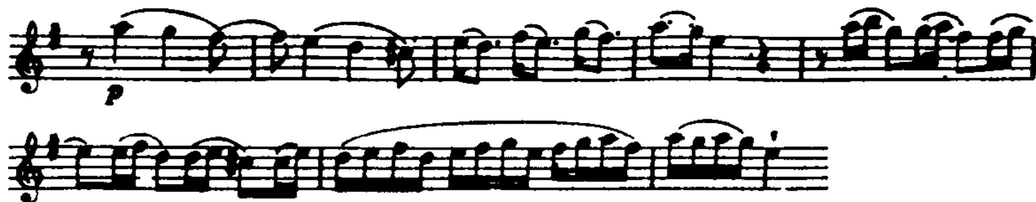
第一乐章　快板（*Allegro*），*G* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。首先出现第一主题。

**例 164**




接着第二主题以属调出现。

**例 165**




呈示部反复后进入展开部，展开部中有类似插句性质的另一个新的旋律。在再现部所再现的第一主题加以变形，这一手法与当时的海顿非常相似。第二主题以主调再现。
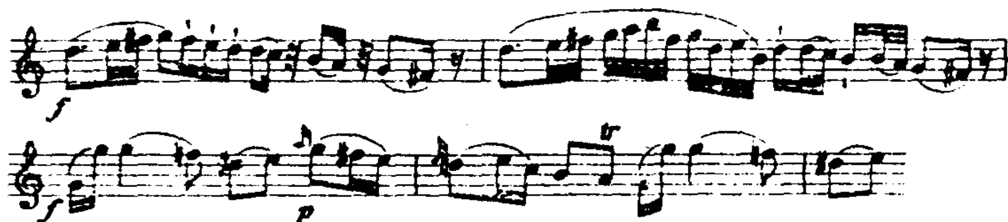
第二乐章　行板（*Andante*），*C* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。一开始是第一主题。

**例 166**




经过句后是第二主题。

**例 167**



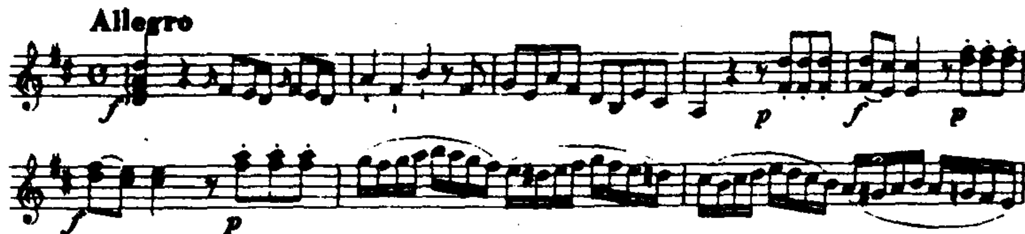
第三乐章　急板(*Presto*),*G* 大调,3/8 拍,奏鸣曲式。这也是多少有一点海顿风格的乐曲,展开部相当长而且华丽并含有插入句的意味。

*D* 大调钢琴奏鸣曲 *K*284

莫扎特在 1774 年底,为了上演他的喜歌剧而赴慕尼黑,他在慕尼黑逗留至第二年的三月初,即使是在这一段时间,他的创作仍然毫无松懈。这首乐曲就是他在这段时间完成的。由于这一作品是受了慕尼黑的巴伐利亚选帝侯麦希米良三世的侍从官杜尔尼茨之托所写的,因此有时也称为“杜尔尼茨奏鸣曲”。在这首奏鸣曲中可以明显的感觉到法国式的优雅风格,大概与莫扎特在慕尼黑时,经常可以看到法国作曲家的钢琴曲集受到的影响有关。这种法国式的优雅风格倾向,莫扎特一直继续了一段时期,而且产生过为数不少的作品。而这一作品是这一风格的先驱。

第一乐章　快板(*Allegro*),*D* 大调,4/4 拍,奏鸣曲式。第一主题是轻快的。

**例 168**



经过句后是属调的第二主题。
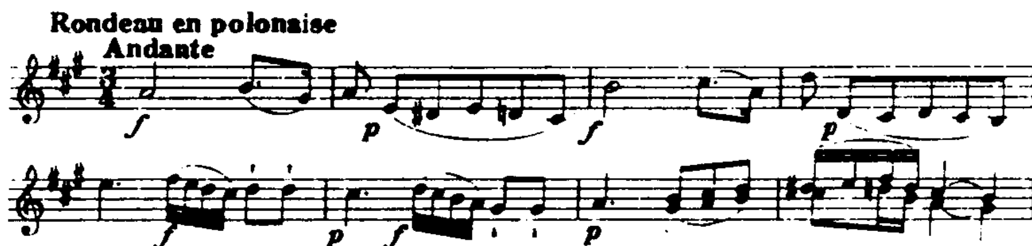
例 169



展开部以低音和高音的交替为中心，发展得十分华丽而热烈，随后进入再现部。

第二乐章　波洛涅兹风的回旋曲（*Rondeau en polonaice*），行板（*Andante*），*A* 大调，3/4 拍，回旋曲式。回旋曲主题为：
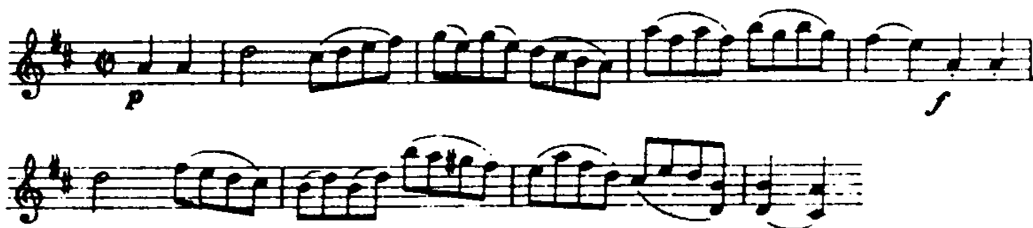
例 170




之后奏出伴有回音与琶音的第一插部乐句。回旋曲主题第二次出现之后，第二插部以升 *f* 小调出现，接着又再现了第一插部的乐句，最后，变形的回旋曲主题第三次出现。

第三乐章　主题与 12 段变奏，*D* 大调，2/2 拍。莫扎特因为受了法国音乐的影响，所以开始在钢琴奏鸣曲的最后乐章里使用变奏曲形式。主题是稍稍带有法国风的小型抒情曲。

例 171
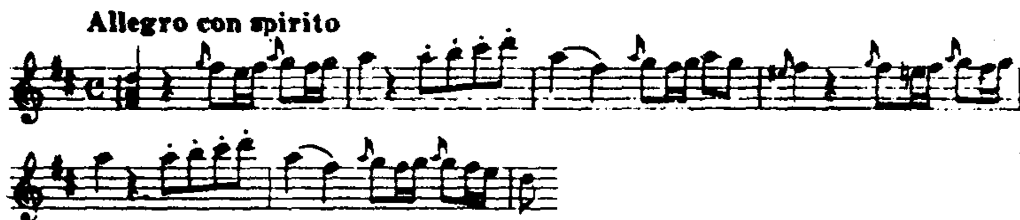


其中的第七变奏是同主音小调 *d* 小调。自第八变奏起，再回到 *D* 大调，至第十一变奏降慢速度使乐曲变为如歌的柔板（*Adagio cantabile*），最后的

第十二变奏是以没有反复的快板来结束乐曲。

*D* 大调钢琴奏鸣曲 *K*311

第一乐章　朝气蓬勃的快板（*Allegro con spirito*），*D* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。这一乐章的内容明朗轻松，是一首具有非常喜悦气氛的乐曲。第一主题是轻快的。

**例 172**




第二主题在属调，同样具有轻快的情调。展开部中主要展开第二主题。

第二乐章　富于表情的行板（*Andante con espressivo*），*G* 大调，2/4 拍，回旋曲式。（也可以视为缺少展开部，并以第一主题为尾奏的奏鸣曲式。）回旋曲主题共有 12 小节，并加以反复。
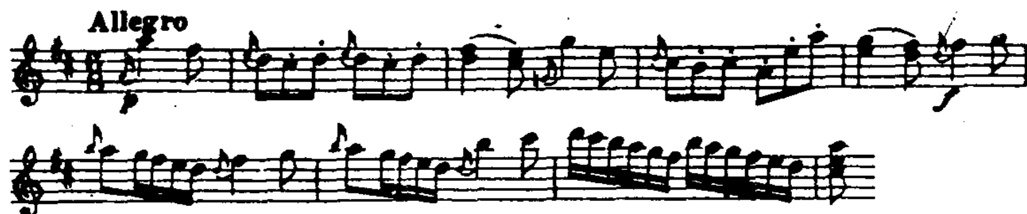
**例 173**




插部旋律（或第二主题）以属调呈示后，再以主调出现回旋曲主题，接着，插部旋律又以主调出现。回旋曲主题第三次呈示是以更为密集的音符出现的。

第三乐章　快板、回旋曲（*Rondo*，*Allegro*），*D* 大调，6/8 拍，回旋奏鸣曲式。主要主题是欢快的。

**例 174**
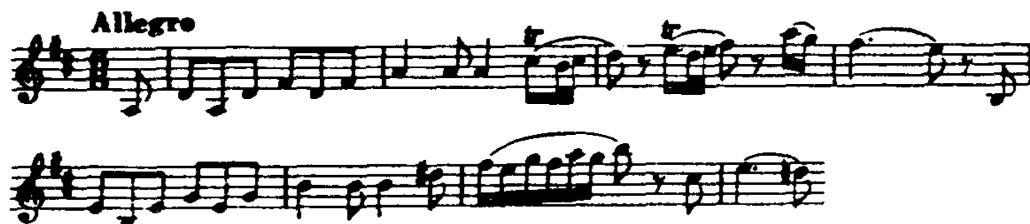



经一段强弱很明显的经过句之后副主题在属调出现。主要主题第二次呈示以后，出现了 *b* 小调的新旋律。当华彩乐段结束时，主要主题第三次呈示，同时，副主题也以主调呈现。最后经主要主题进入尾奏结束。

*D* 大调钢琴奏鸣曲 *K*576

这首 *D* 大调钢琴奏鸣曲是莫扎特所作的最后一首钢琴奏鸣曲，完成于 1789 年 7 月。乐曲含有非常充实和成熟的作风。

第一乐章　快板(*Allegro*)，*D* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。第一主题是由主和弦的分解所构成的活泼向上的旋律。

**例 175**




接着是流畅的音群承接，根据第一主题后段的素材发展而来。第二主题有两个旋律，第一旋律以 *A* 大调呈示，同样是第一主题派生出来的。

**例 176**



随后出现和 *A* 大调形成对比的第二旋律。展开部以第一主题开始的分解和弦构成对位，是一个相当充实的部分。在再现部中，第一主题、第二主题中的两个旋律相继再现，其中第二主题的第二旋律先再现，然后是第二主题

的第一旋律。

第二乐章 柔板(*Adagio*),*A* 大调,2/4 拍。三部曲式。首先是歌唱性很强的主题。
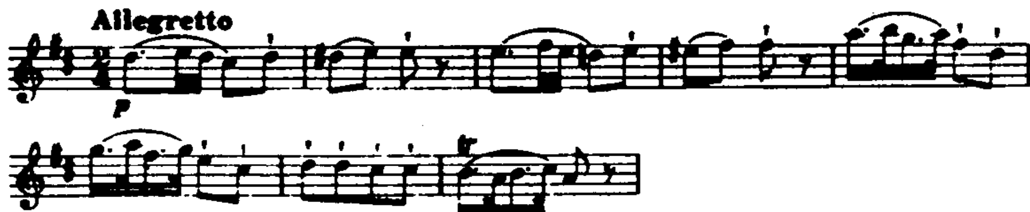
例 177




当它的开始部分反复之后,对比主题在 *f* 小调出现,这一主题经过三十二分音符的密集的快速音群,再以相同的调性做反复。经过连接句,主题再现。

第三乐章 稍快板(*Allegretto*),*D* 大调,2/4 拍,奏鸣曲式。第一主题是有极为轻快性格的旋律。

例 178




第二主题在属调呈示,经过一段幻想曲风的琶音小尾奏,第一主题再现,之后是展开部。再现部中第二主题以主调再现,以第一主题做尾奏,乐曲在轻快的曲调中结束。
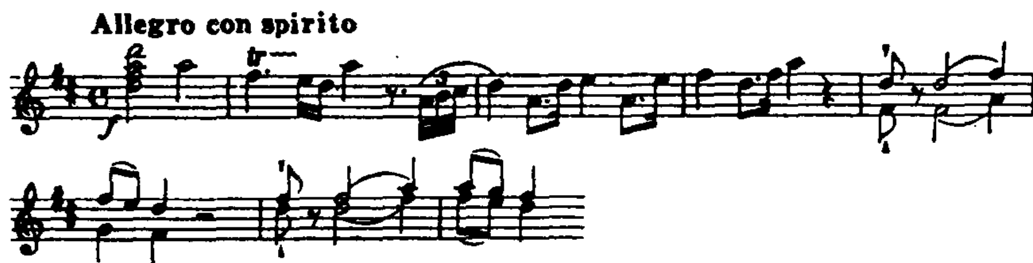
*D 大调钢琴奏鸣曲(双钢琴)K448*

莫扎特只作过这一首双钢琴奏鸣曲,于 1781 年 11 月谱成。莫扎特 1781 年 11 月 24 日写给父亲的一封信中曾提到,这首作品是为了和他的学生约瑟华·奥埃隆翰玛两个人一起弹奏而作的。并且在这位女弟子家中所举办的演奏会上公开演奏而获得好评。双钢琴奏鸣曲与独奏钢琴奏鸣曲比起来,由于需要假想一位特定的钢琴演奏人,同时又是为了一个特别的机会而作,这种乐曲的性格很特殊,因此,一般作曲家并不常写这类型的作品。这首双钢琴奏鸣曲,虽说也是在特殊情况下所产生的作品,但正因为如此,反

而使它华丽又光彩夺目。

第一乐章　抖擞的快板(*Allegro con soirito*),*D* 大调,4/4 拍,奏鸣曲式。第一主题由强劲的齐奏开始。
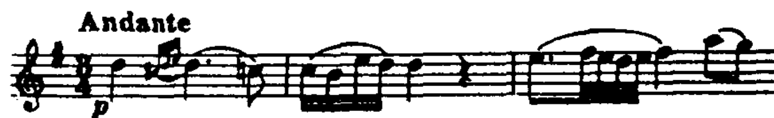
例 179




紧接主题的是辉煌的经过部分。第二主题在第二钢琴声部用属调以弱奏柔和的呈示,与第一主题形成强烈的对比。展开部先由第二钢琴奏起,然后第一钢琴接新的主题,两架钢琴经激烈的竞奏后,突然一转,变为温和相互对答的部分,再经一次强奏后进入再现部。在再现部中,第二主题回到主调,在展开部中出现的新主题,也以主调回到第一钢琴声部。像这样将展开部的新主题用在结尾部分,在莫扎特的作品里是非常罕见的。
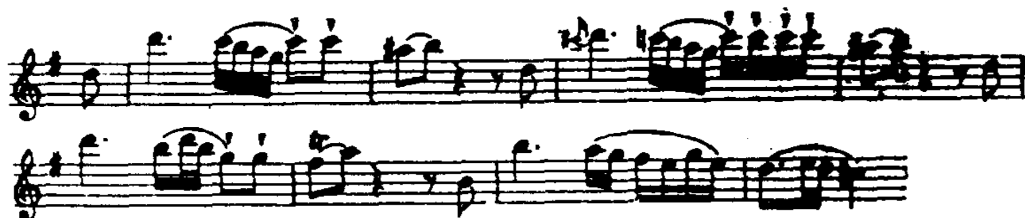
第二乐章　行板(*Andante*),*G* 大调,3/4 拍,奏鸣曲式。乐章的第一主题由第一钢琴声部的右手呈示。

例 180




第二主题是第二钢琴声部呈示。

例 181
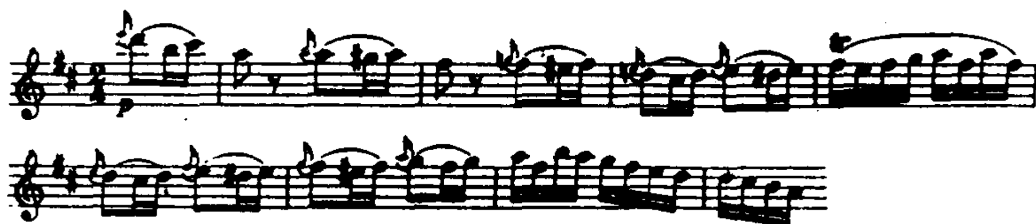


展开部里,虽然出现新的音型,那只是由第二钢琴向第一钢琴声部的转

移。经过再现部，最后以优美的尾奏结束乐章。

第三乐章　极快板(*Molto Alegro*)，*D* 大调，2/4 拍，回旋曲式。由第一钢琴声部呈示的第一主题，很像是把著名的土耳其进行曲反过来。

**例 182**
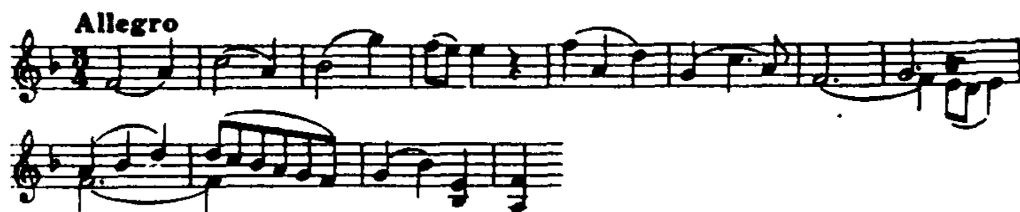


经一段华丽的间奏，突然在第一钢琴声部，以 *a* 小调出现第一插部旋律。之后依次出现 *A* 大调具有不同性格的主题—第一主题—*G* 大调第二插部主题—用 *d* 小调出现的第一插部主题—不同性格的主题以主调出现，最后奏出第一主题并以较长的华丽尾奏结束全曲。

*F 大调钢琴奏鸣曲 K332*

这是一首规模很大，章法相当稳重的钢琴奏鸣曲，终乐章有自由而富于幻想的性格。于 1778 年夏天在巴黎谱成。
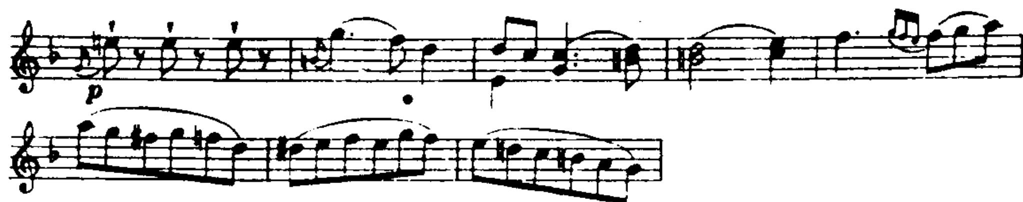
第一乐章　快板(*Allegro*)，*F* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。一开始是 12 小节的由主和弦的分解构成的第一主题。

**例 183**




在第一主题以主音终止后，出现与之形成对比的主题。接下去的经过句是由 *d* 小调至 *c* 小调的表情性乐段。第二主题在属调呈示。

**例 184**
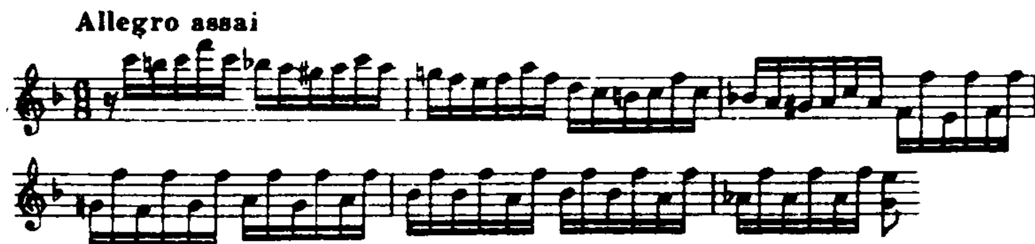



展开部是以新的音型开始，也用了第二主题后半部分的音型。再现部中再现第一和第二主题，其中连接两个主题的经过句被加强。

第二乐章　柔板（*Adagio*），降 *B* 大调，4/4 拍，没有展开部的奏鸣曲式。第一主题后半段从降 *b* 小调转为 *f* 小调，没有经过句直接进入 *D* 大调的第二主题。在类似尾奏的二小节后，没有展开部直接进入再现部。

第三乐章　很快的快板（*Allegro assai*），*F* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。这是非常热烈的终乐章，充分展示出莫扎特进入圆熟之境的创作手法。第一主题是类似一段下降的华丽的快速音群。

**例 185**




接下来是对比性主题，夹一段经过句后进入第二主题，先以 *c* 小调奏出，接着用 *C* 大调以对比性的音型做呈示部的收束。展开部是从第一主题开始的，是相当长的一个乐段。

再现部中，省略了第一主题的最后一小段，第二主题在 *f* 小调再现，之后连接 *F* 大调的音型，尾奏开始时是强烈地，然后以渐慢、渐弱，像在无形中消失一样结束全曲。

**降 *B* 大调钢琴奏鸣曲 *K*333**

第一乐章　快板（*Allegro*），降 *B* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。第一主题是圆滑而具歌唱性的。

例 186

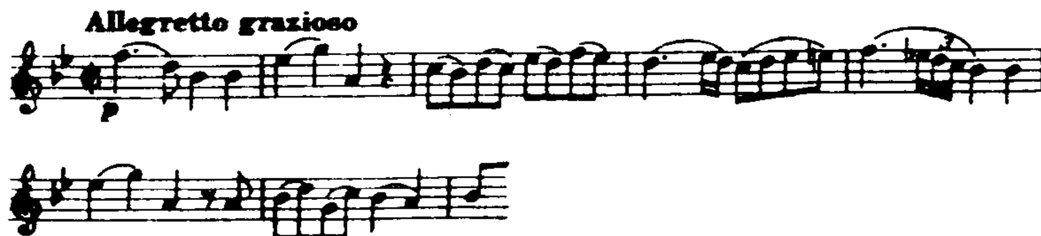



第二主题在属调出现，有两个旋律。展开部以第一主题开始。在再现部中，将经过句与第二主题的中间部加长，最后以 4 小节的尾奏结束。

第二乐章　如歌的行板（*Andante Cantadile*），降 *E* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。第一主题是轻轻奏出的，第二主题同样轻轻的以属调出现。展开部由第一主题的变奏开始，也用了经过句的音型。再现部里，第一主题的再现有十分丰富的装饰。第二主题以主调再现。

第三乐章　优美的稍快板（*Allegretto Grazioso*），降 *E* 大调，4/4 拍，回旋奏鸣曲式。主题是轻快的。

例 187
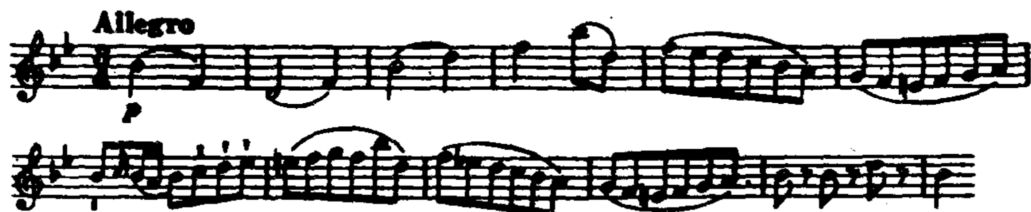



主题反复之后，是短暂的经过句。副主题在属调 *F* 大调上呈示。接下去是主题的第二次出现—新的旋律呈示—主题的第三次出现—副主题以主调形态再次出现，之后是华彩段导出主题以至结束全曲。

降 *B* 大调钢琴奏鸣曲 *K*570

这首钢琴奏鸣曲，是莫扎特在生活上更加感到困难的 1789 年初，于维也纳创作的作品。在这首奏鸣曲里另附有小提琴声部，因此，这也是一首早为世人所熟知的小提琴奏鸣曲作品。这一小提琴声部并非莫扎特本人所作，而是在他逝世后，由别人加上去的。

第一乐章　快板（*Allegro*），降 *B* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。呈示部第一主题是用主和弦的分解构成的。

例 188




主题呈示后，突然像从中被切断一样的，在和弦里出现降 *E* 大调旋律。此后，在左手所奏的第一主题的分解和弦的音型上，出现了第二主题。在展开部里，首先出现的是呈示部中的降 *E* 大调旋律，然后是第二主题。当第一主题回来时开始了再现部。

第二乐章　柔板（*Adagio*），降 *E* 大调，4/4 拍，回旋曲式。主部是前后都要反复的小三段体，接下去的 *c* 小调第一插部同样是小三段体，连接句后，回旋曲主题做部分再现。然后出现第二插部，经过连接乐句，主题第三次出现，最后以尾奏终止第二乐章。

第三乐章　小快板（*Allegretto*），降 *E* 大调，4/4 拍，不规则的回旋曲式。主部是三段体，主题是极为轻盈地。

例 189




接着出现的第二、第三部分的结构都是三段体。最后，回旋曲主题再现接尾奏结束全曲。
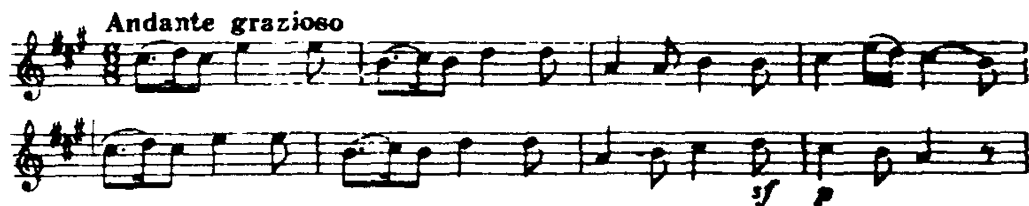
*A* 大调钢琴奏鸣曲 *K*331

这是在莫扎特的钢琴奏鸣曲中最著名的一首作品。在终乐章的小快板里，标记有“土耳其风”的字样，很明显的有当时盛行的东方风味，这一点是促使这一乐曲成为非常大众化的原因。整个钢琴奏鸣曲 的乐章结构是不规则的。

第一乐章　优雅的行板（*Andante grazioso*），*A* 大调，6/8 拍，主题与变奏曲。主题由两段构成，前半段为 8 小节，后半段为 10 小节。主题虽然简单

但非常优美，明显的反映了这一时期的曲式概貌。

例 190
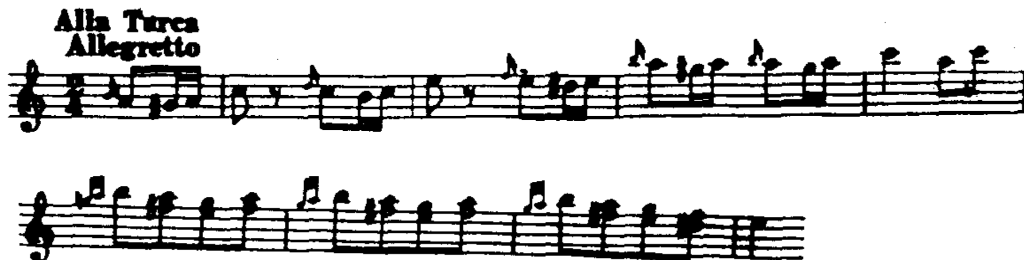



第一变奏是以右手的十六分音符动态为中心；第二变奏则在左手的三连音伴奏下唱出优美的旋律；第三变奏转为小调，十六分音符的起伏显得非常优美；第四变奏回到 *A* 大调；第五变奏速度转为柔板（*Adagio*），伴奏与右手均是三十二分音符的动态；最后的第六变奏回到快板（*Allegro*）4/4 拍，变为轻快而明朗的变奏曲，最后由尾奏结束乐曲。

第二乐章　小步舞曲（*Menuett*），*A* 大调，3/4 拍。是规模相当大并附有中间部的小步舞曲。以强有力的齐奏开始的小步舞曲主部有 48 小节。中间部转为 *D* 大调，左手与右手相互交替，中间又插入有齐奏的强奏部分。

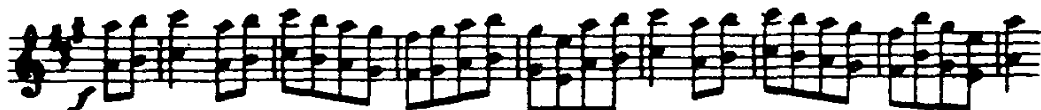
第三乐章　土耳其风的小快板（*Alla Turea Allegretto*），*a* 小调，2/4 拍。这一乐章由于受到广大听众的喜爱，被称为"土耳其进行曲"，成为家喻户晓的名曲，经常单独在音乐会上演奏。乐章结构具有回旋曲特点，但它是由第一插部开始。第一插部主题是著名的舞曲性质的优美轻快的曲调。

例 191




回旋曲主题具有土耳其军乐风格，用 *A* 大调呈示：

例 192



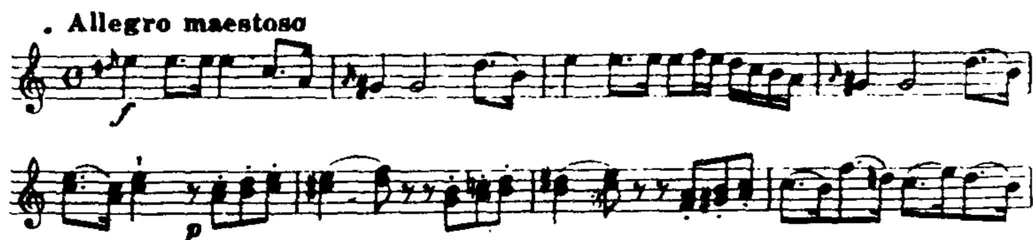
第二插部是一个华丽流畅的曲调，很像莫扎特歌剧中的花腔音调。尾声由上述几个音乐材料混合而成，这一异国情调十足的乐章，在极为华丽而辉煌的气氛中结束。

*a* 小调钢琴奏鸣曲 *K*310

莫扎特于 1778 年 3 月 14 日离开曼海姆后转赴巴黎。虽然于同年的 7 月，遭到丧母的厄运，但他的创作活动仍然非常的活跃，也产生了许多作品。*a* 小调钢琴奏鸣曲，就是他在巴黎所作的最初的钢琴奏鸣曲。这首乐曲就像反映了当时莫扎特的紧张心情，也预示了丧母这一意外变故似的，灰暗而充满紧张感。这首作品在结构上、内容上，都比在此以前他所作的所有钢琴奏鸣曲更充实更完美。

第一乐章　庄严肃穆的快板（*Allegro Maestoso*），*a* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。第一主题充满强烈的灰暗的紧张感。

**例 193**




经过由这一主题音型所构成的经过句后，在关系大调的 *C* 大调奏出第二主题。展开部中第一主题的节奏随着转调和强弱的变化，表现的十分多彩。到了后半段第二主题的音型进入，随后，进入再现部。

第二乐章　富于表情的如歌的行板（*Andante Cantadile con espressiove*），*F* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。第一主题之后，第二主题在属调 *C* 大调出现，这一主题因为有密集的同音反复和颤音，所以给人新鲜而奇妙的感觉。展开部用第一主题，后半段尤其十分近似幻想性的韵味。再现部中，只在主调上再现第二主题后结束乐章。

第三乐章　急板（*Presto*），*a* 小调，2/4 拍，回旋曲式。在这乐章中，第一乐章的紧张情调又加以复活。在回旋曲主题之后的第一插部是由 *e* 小调奏出主题的高音部与低音部所构成，回旋曲主题第二次出现后，是 *A* 大调部分的第二插部旋律，此后又回到 *a* 小调，第三次出现回旋曲主题。像这种以

单一主题为基础的乐曲结构，是莫扎特后期已臻圆熟之境的一种独特的作风。

**钢琴协奏曲概述**

莫扎特的一生在钢琴创作上的成就是辉煌的，钢琴协奏曲则是其中重要的组成部分。他在钢琴协奏曲的创作实践中确立了近代协奏曲形式。一般由 3 个乐章构成，为突出乐队与独奏之间的竞争，第一乐章采用双呈示部的奏鸣曲式，即第一个呈示部由全体管弦乐队演奏，独奏乐器声部到第二呈示部方才进入。这样，可以看到它仍然保持了巴洛克协奏曲的两个重要对比手段：音量、音色的对比与主题的对比。而独奏与乐队之间的关系，就像一部戏剧中的两个角色，在再现部结束之前，常用一华彩乐段，让独奏家表现自己的创造才能和展示辉煌的演奏技巧。第二乐章比较抒情，歌唱性强。第三乐章速度较快，常常带有民间歌曲、舞曲的性格。他一生创作有 30 多部钢琴协奏曲，但出版的是 27 部，这些协奏曲是古典协奏曲的典范。

莫扎特还在很小的时候，就对乐器的音色，不论是管弦乐的还是室内乐的音色了如指掌。至于钢琴和乐器之间所产生的音色对比就更引起了他的兴趣。他早期的小提琴协奏曲和长笛协奏曲已非常迷人，后期的单簧管协奏曲，则充满了那种温馨沉思的美感。他最后几年所写的交响曲和钢琴奏鸣曲从各方面看，都具有很高的质量。我们可以明显地看出：正是在钢琴协奏曲中，他才有可能把上述两种体裁中那些最感兴趣的特点结合在一起，从而使其音乐的素质达到了一个如此高的总水平，以至于钢琴协奏曲成为莫扎特器乐作品中特别感人心脾，特别招人喜爱的一个重要部分。

莫扎特早期的钢琴协奏曲 *K*37、*K*39、*K*40、*K*41 等作品，是由其他作曲家的钢琴奏鸣曲改编而成的。到 1773 年创作的第 5 钢琴协奏曲 *K*175，才第一次具有独立的创作意义。莫扎特主张，在钢琴协奏曲的创作上只达到悦人耳目就行了，提倡要使“音乐行家和音乐爱好者同样都能接受”。
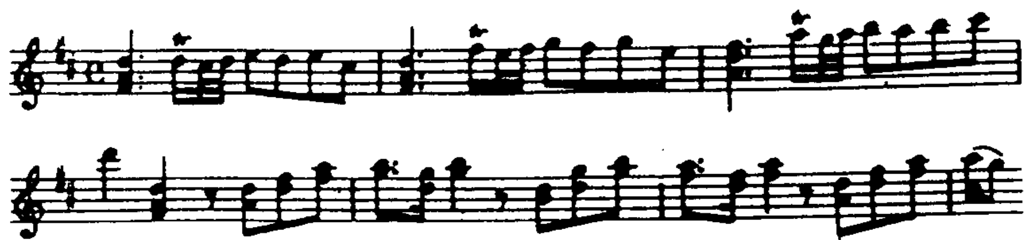
*D* 大调第 5 钢琴协奏曲 *K*175

本协奏曲因为是莫扎特的第 1 首有独创性的协奏曲，所以意义特别深远。它不仅是莫扎特的天才作品之一，同时也开拓出钢琴协奏曲的另一形态，其形式不仅在他独自的创作中担当起重要的角色，甚至还影响至今。

这首《*D* 大调第 5 钢琴协奏曲》写于 1773 年末，曾经是莫扎特本人在一段时间里特别喜爱的作品。乐队部分包括 2 支双簧管、2 支圆号、2 支小号、鼓和弦乐器。

第一乐章　快板（*Allegro*），*D* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。全乐章洋溢着活跃的气氛。使人联想到喜歌剧的序曲。先由乐队呈示主题，两个主题均在原调，然后是钢琴同样在主调和属调上呈示。

**例 194**



几个主题是活泼而轻快的，只在短小的展开部中才稍微带点抒情性。

第二乐章　稍微减慢速度的行板（*Andnte ma un Poco Adagio*），*G* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。前面是常见的乐队全奏，两个主题在主调亮相。在展开部中，有一个在属音上持续的沉思段落，这种沉思的气质预示了莫扎特此后创作的许多慢乐章。

第三乐章　快板（*Allegro*），*D* 大调，2/2 拍，奏鸣曲式。在这个乐章中，莫扎特碰到了一个显然使他大感兴趣的技术问题，即把含有复调成分的引子安置到基本是奏鸣曲式的形式中去。在这首早期的协奏曲中，相比较地说，是显得天真稚朴了一些，但是他的对比手法的运用却是很有效果的，如主部大胆地用卡农式的开头，而副部则用轻快短小的音调。在兴高采烈的时刻把独奏部分引入等等。莫扎特必然意识到了，主要主题中那些长时值的音是不宜由键盘乐器来演奏的，为此，他先让乐队奏出主题的轮廓，然后再让钢琴演奏一支活泼奔腾的对位旋律。

降 *B* 大调第 6 钢琴协奏曲 *K*238
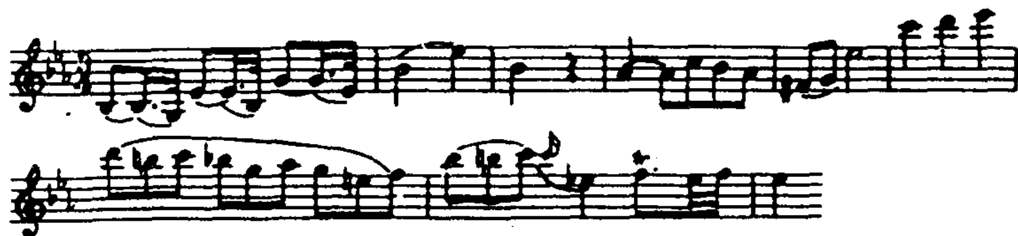
此曲是莫扎特 1776 年在萨尔茨堡为了自己演奏而创作的。与前一首协奏曲比起来，在性格上更为内在而抒情。其中没用小号和鼓，而所有的 3 个乐章都以恬静的气氛结束则是很少见的。

第一乐章　开朗的快板（*Allegro Aperto*），降 *B* 大调。4/4 拍，奏鸣曲

式。乐曲中充满了令人愉悦而心满意足的情绪。给人印象最深的是出现在副部中的柔和的切分音乐句和一个活泼的终止音型，这个音型简练的润色了全奏和整个乐章。

第二乐章　稍微减慢速度的行板（*Andante un poco adagio*），降 *E* 大调，3/4 拍，没有展开部的奏鸣曲式。这是一个引人入胜的乐章而且不同寻常，加有弱音器的弦乐部分的柔和音色，与代替双簧管的长笛结合在一起，奇特地与主要主题的动荡不定的节奏所显示的不安的潜流形成对比。
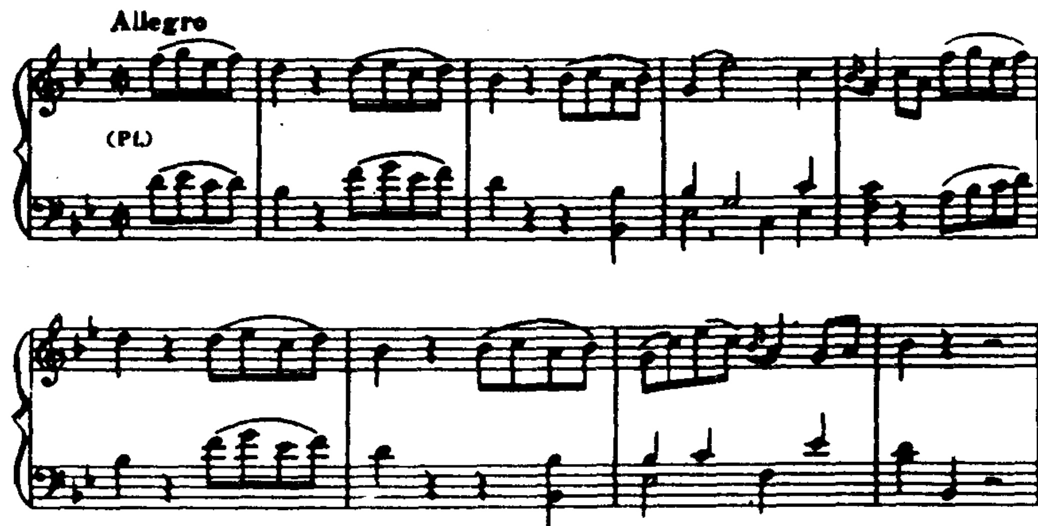
例 195



这里的基调使人联想到了某种类似夜曲的气氛，这跟后来一些协奏曲的慢乐章里的情况是一样的。

第三乐章　快板的回旋曲（*Rondeau Allegro*），降 *B* 大调，2/2 拍，回旋曲式。在钢琴协奏曲中，回旋曲式通常意味着其中有很丰富的旋律。本乐章的回旋曲主题，是欢快的加伏特舞曲性质的，由钢琴呈示。

例 196




中间的插部由于相当紧凑而成为最动人的一部分，结束是恬静而不拘形式的。本乐章洋溢着法国音乐的风味。结构形式为：*A*—*B*—*A*—*C*—*A*—

*B*—*A*。

*F* 大调第 7 钢琴协奏曲 *K*242

这首钢琴协奏曲为三架钢琴而作，是莫扎特为了他的赞助人萨尔茨堡的主教埃伦斯·洛德朗夫人和她的两个女儿所写的。莫扎特对本曲大为满意，在前往巴黎旅行时，1777 年 10 月在奥古斯堡的音乐会上，与管风琴演奏家登姆勒及钢琴制造家施坦，三个人共同演出，1778 年又在曼海姆的康纳比西家演奏一次。乐曲中的第三架钢琴部分，比另外两架钢琴显然易于弹奏，这说明了洛德朗伯爵夫人和她的两个女儿并非都是很成熟的钢琴家，因而莫扎特就把原来的两架钢琴演奏的协奏曲改为用三架钢琴来弹奏。

第一乐章　快板(*Allegro*)，*F* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。开始还是由乐队在主调上呈示两个主题，其军乐性的节奏是莫扎特其它许多钢琴协奏曲 中经常出现的特征。总的说来，这一乐章是冗长而颇为空洞的。

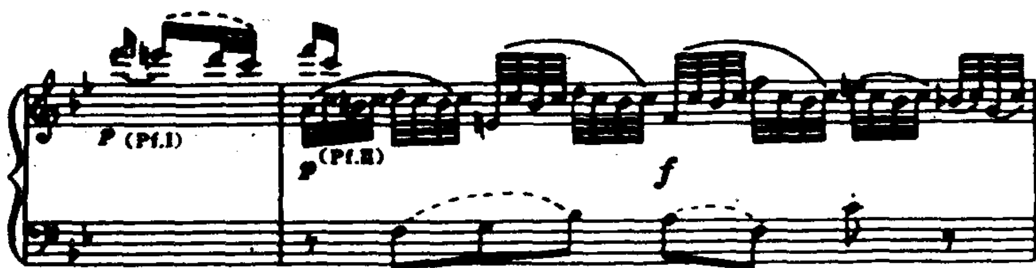
第二乐章　柔板(*Adagio*)，降 *B* 大调，2/2 拍，奏鸣曲式。这是在莫扎特全部钢琴协奏曲(除 *K*488 外)中唯一标有"*Adagio*"的乐章，是这首乐曲中最为优美的部分。莫扎特在第二乐章经常使用下属调，这里也不例外。第一主题是歌唱性而优美的，由弦乐器演奏后第一钢琴将其开头的动机呈示出现。

**例 197**




第二主题由第二钢琴活跃地演奏。

**例 198**
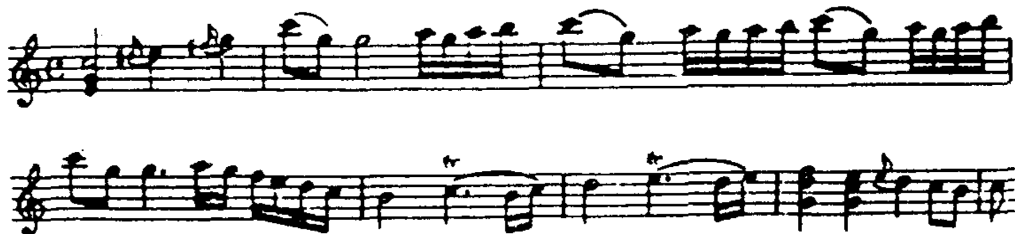


第三乐章　小步舞曲的速度(*Tempo di menuett*),*F* 大调,3/4 拍,回旋曲式,结构为:*A*—*B*—*A*—*C*—*A*—*B*—*A*。

*C* 大调第 8 钢琴协奏曲(吕佐) *K*246

此曲作于 1776 年 4 月,是为萨尔茨堡司令官 *J.G.* 吕佐伯爵的夫人安东妮雅而作的。

第一乐章　开朗的快板(*Allegro Apeto* ),*C* 大调,4/4 拍,奏鸣曲式。莫扎特协奏曲中最迷人的一个方面是引入独奏乐器部分的多样化手法。常见的情况是:假如独奏乐器带主要主题进入,那它通常是出现在比以前更为活泼的伴奏音型之上。在这里,主题的最初 3 个音在开始的全奏的最后一小节作了先现,这一手法给独奏部分的进入大为增色。

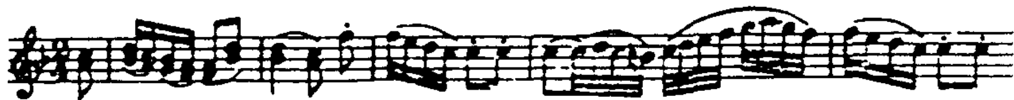
**例 199**



展开部以小调的发展为主体。在再现部中几个主题均以主调再现。

第二乐章　行板(*Andante*),*F* 大调,2/4 拍,奏鸣曲式。乐曲开始由弦乐器演奏第一主题,独奏部分将第一主题用装饰音符分割等方式做细腻的变奏。

**例 200**



第三乐章　回旋曲(*Rondo*),小步舞曲的速度(*Tempo di menuett*),*C* 大调,3/4 拍,回旋曲式。回旋曲主题由钢琴首先呈示,这个主题的小步舞曲风的优雅性格,影响着整个乐章。

例 201
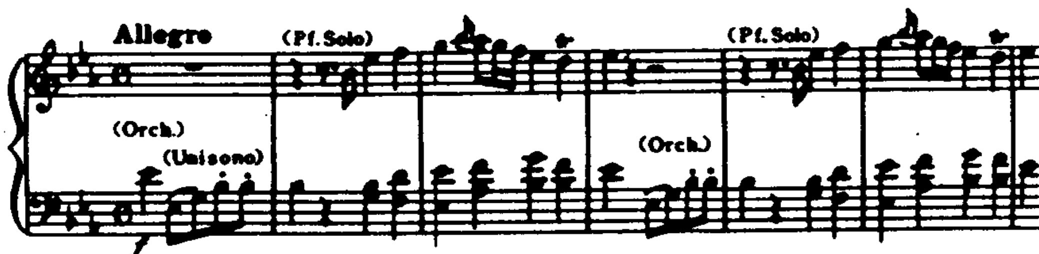



乐章的结构为：A—B—A—C—A—B—A。

降 E 大调第 9 钢琴协奏曲（叶耐梅）K271

这首钢琴协奏曲是莫扎特题献给法国的古钢琴演奏家叶耐梅小姐（*Mlle Jeunhomme*）的作品，因此有“叶耐梅协奏曲”之称。作于 1777 年初。在莫扎特早期的钢琴协奏曲中，是最有非凡的独创性和想象力的作品，也是强烈地表现出莫扎特个性的作品。从风格方面而言，它脱离了当时莫扎特外表优美的风格特征，而趋向于充实严谨的内在表情。从形式结构而言，第一乐章钢琴从乐曲开始便呈示的主题动机与乐队轮流呈示演奏，从而脱胎成自由结构的呈示部。

第一乐章　快板（*Allegro*），降 E 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。主题被分割成动机，由乐队与钢琴以对话的方式呈示。

例 202




全奏的大部分都与副部的材料有关，是快乐的抒情风格。开始的主题在展开部里处理得很充分。在莫扎特的钢琴协奏曲中，第一乐章的展开部有时虽然很紧张，但却常常以新的材料作为主要成分，不过在这里，钢琴部分初次进入的乐句，经历了几次大胆、激奋的转调，而恰恰在华彩乐段之前，又再现了这个乐句。莫扎特很少让独奏者在华彩乐段之后再进行演奏，但在本乐章开头全奏的最后几小节却与钢琴部分的颤音相结合，恰好在最后的那些装饰性段落之前再现，效果令人非常愉快，这是一种很例外的情况。整个乐章给人的突出感觉是创新精神很强，而且在活泼妩媚之中蕴藏着强烈的戏

剧性。这是在后来的作品中经常见到的现象，而与随之而来的极度忧郁的情调顺理成章。

第二乐章　小行板(*Andantino*)，*c* 小调，3/4 拍，奏鸣曲式。莫扎特很少用小调写慢乐章，在他的早期作品中用小调写的慢乐章，却要比后期作品中的多一些，在钢琴协奏曲中用小调写的慢乐章又要比其它体裁的器乐作品中的多一些，所有这些慢乐章都是很优秀的。这个乐章的速度标记为"*Andantino*"(小行板)，在当时，这一标记的意思是比 *Andante*(行板)还要慢些。这个乐章所具有的异常的紧张性是用各种方法来展示的。它的紧张性既富于歌剧风味，又富于织体的纤巧。另外，在协奏曲中，只要是用奏鸣曲式写的乐章，其再现部的开始总是有一个很有趣的片段。常见的情况是在再现的时候，由钢琴和乐队巧妙地分担。而在本乐章里，钢琴奏出了主要主题的最初两小节，接下去就是一支比较华丽的旋律，这支旋律就是以钢琴初次奏出的段落加以装饰而成的。颇为出人意料的是，副部却像以前一样，开始于平行大调，但立刻就转到了 *c* 小调。回忆以前所听过的大调的同主音小调，经常产生一种特别悲怆而怀旧的效果。这种情况在莫扎特的作品里是很常见的。

第三乐章　回旋曲(*Rondo*)，急板(*Presto*)，2/2 拍，回旋曲式。结构为 *A*—*B*—*A*—*C*—*A*—*B*—*A*。*C* 段其实为小步舞曲，因此本乐章实际上包含两个乐章。

这个乐章热情洋溢，犹如上述小行板乐章充满忧郁一样。它虽然是回旋曲，却没有显示出丰富多彩的旋律创作，这原是莫扎特在应用回旋曲式时所常用的手法。首先，*A* 段的主题全部由钢琴呈示，开始的分解和弦在整个回旋曲中的快速演奏中，给人深刻的印象。*B* 段在属调以钢琴为中心开始演奏。中央插部 *C* 的小步舞曲中，有两支从容的旋律，每一支都演奏两次，相当于一个独立的乐章。

总起来说，这一作品在莫扎特的协奏曲中是一个重要的里程碑，它不但包含的范围更大，并有更多的情绪变化。可以看出，莫扎特对这首钢琴协奏曲是倾注了特殊的感情的。
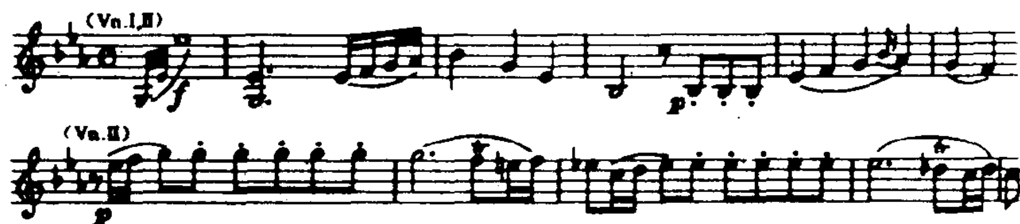
**降 *E* 调第 10 钢琴协奏曲 *K*365**

这是莫扎特在 1779 年为他本人和他的姐姐玛丽亚・安娜创作的两架钢琴协奏曲。在这首作品中莫扎特把优雅而活泼的对话巧妙地分配给了两

位演奏者，使人感到妙趣横生。尽管本曲的结构比较单纯，但它在管乐器演奏效果的表现上，却比以前的任何协奏曲都高明的多。

第一乐章　快板（*Allegro*），降 *E* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。这一乐章包含了几个有趣而不平庸的结构瞬间，它有力的说明了，莫扎特在运用协奏曲这一体裁时能有多么大的灵活幅度。一开始的全奏生气勃勃，多彩多姿。除了引向结束的几小节之中，全奏中毫无副部的材料，但其中却有几个乐思还是一直等到展开部才再度出现的。

**例 203**




展开部是取自全奏的一个短小乐句开始，不久，就汇集到一个暴风骤雨般的段落之中，这个段落与其它任何细节都无主题上的联系。这种情况在协奏曲中是常见的。音乐掠过了几个远关系调后，随即又回到主调。一个吸引人的抒情乐句似乎突然浮现了出来，但很快又消失了，直到华彩乐段中，这一抒情乐句才又隐约地出现。在再现部中，没有我们所期待的主要主题，而是再现了取自全奏的一个引人注目的乐句。当第一主题终于再现时，却又立即进到了降 *e* 小调，好像是为了弥补在展开部中所缺乏的大胆转调似的。

第二乐章　行板（*Andante*），降 *B* 大调，3/4 拍，三部曲式。这个乐章中缺乏在莫扎特的慢乐章里很常见的那种悠长的歌唱性旋律，但却突出了对话的成分。乐章中有优美精致的细节，但曲式却是很简单的 *ABA* 形式，而且音乐也从未接触到关系较远的调。乐队所奏出的部分似不引人注意，但却充满了许多精致的特点。它虽然不是莫扎特所写的许多慢乐章中能够当场引人入胜的乐章之一，但它的内在的热情却远胜于它最初的典雅的外在印象，从而使人对其中一些乐句历久难忘。

第三乐章　回旋曲（*Rondo*），快板（*Allegro*），降 *E* 大调，2/4 拍，回旋曲式。这是钢琴演奏极为活跃是乐章。主要主题具有强大的节奏动力，而且在很意外的瞬间采用了阻碍终止。接着立刻出现了依旧是在主调中的另一主

题。伴随这个主题的那些三连音,在这一乐章后来的部分起了重要的作用。第一插部的主题含有强劲有力的进行曲节奏,这个主题走到 *c* 小调的第二插部就弱化了。回旋曲主题的几次再现都作了巧妙的安排,尤其是在 *c* 小调的插部之后,主题像是舒畅随意地飘浮回来似的。在第一插部再现之前,主题以一种更为抒情的气质出现,最后还经过了一个半音模进,这样,主要主题就鲜明地突出于其它的平淡的音乐之中。

*F* 大调第 11 钢琴协奏曲 *K*413
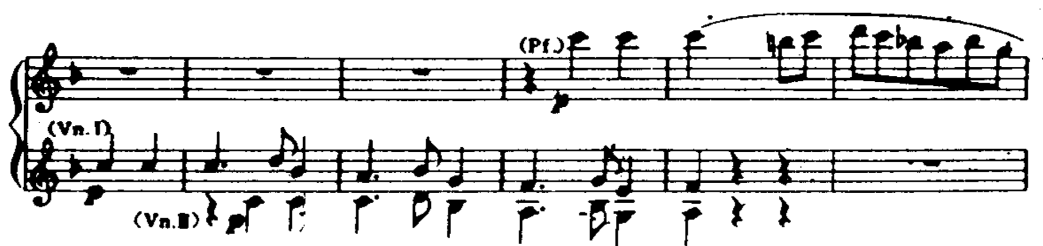
前一首《降 *E* 大调钢琴协奏曲》(*K*365),是莫扎特在离开萨尔茨堡之前所写的 6 首钢琴协奏曲中的最后一首。1781 年 5 月 9 日,莫扎特在写给父亲的信上有这样的内容:"我气愤填膺,热血沸腾!最挚爱的父亲您一定也有同感。经历长期的容忍,而今已忍无可忍了!我再也不愿过着像在萨尔茨堡那么辛苦而一点也不幸福的日子。"这一天,莫扎特毅然决定要告别受制于萨尔茨堡大主教那艰苦的时代,前往维也纳,他只凭着一身的才华,大胆大迈向新的世界。

莫扎特正式独立不久,于 1782 年末至 1783 年初,完成了 1782 年的 3 首钢琴协奏曲,1784～1786 年,更陆续发表精彩的钢琴协奏曲,这些作品在维也纳系列的钢琴协奏曲中,占有先驱的地位。

这首钢琴协奏曲是一首优美文雅而质朴的乐曲。

第一乐章　快板(*Allegro*),*F* 大调,3/4 拍,奏鸣曲式。有力的开端引出一支简单而稍带嬉戏的旋律。在一小段更加蓬勃有力的音乐之后,副部的主题短暂地转入属调,这对于以全奏开始的音乐来说,是不常见的特点,它表明在呈示部就已有精巧的安排。钢琴的进入恰与一个终止式相重合,但它不引出第一主题,却引出下面的段落。

**例 204**




这个主题建立在人们有时称之为"曼海姆叹息"的乐句上。展开部以钢

琴弹奏的 *c* 小调新主题开始。在再现部中钢琴以最初出现时相同的手法柔和地再现。

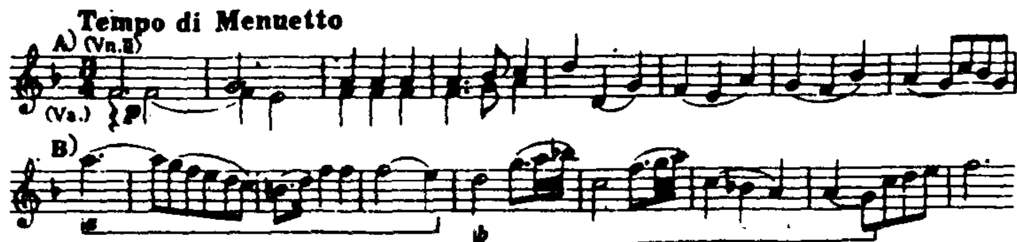
第二乐章　甚缓板(*Larghetto*),降 *B* 大调,4/4 拍。这个慢乐章在情绪上更为平静,也更为细致。以六拍为单位的低音伴奏部分,与四拍为单位的旋律交织在一起,蕴育出独特的纤细情愫。结构为有管弦乐序奏的二部曲式。

**例 205**




第三乐章　小步舞曲速度(*Tempo di Menuetto*),*F* 大调,3/4 拍,回旋曲式。是全曲中最出色的乐章。不仅是越听越觉得可爱又快乐的回旋曲,而且其中的巧妙的技巧,更是纯熟精彩、朴实自由。开始由管弦乐演奏的 32 小节是回旋曲主题,它是分别以 8 小节形成的 *A*—*A*—*B*—*A* 典型的小步舞曲主题。

**例 206**




紧接其后的钢琴呈示,是把主题最单纯地还原为一种变奏。小步舞曲的旋律一直不变,但每再现一次,其背景变化甚多。由于旋律是这个乐章中最重要的乐思,所以这种写法就特别招人喜爱。第一插部的 *C* 大调段落在 *f* 小调中再现时的手法应该说是神来之笔。莫扎特明显地感到,在如此内在的乐章中是大可不必用华彩乐段的。主要主题在最后一次出现时已经带有困乏之势,因而最后的终止是静静而纤细的。在演奏这首协奏曲的末乐章时,一定要采用较之第一乐章明显缓慢的速度。但整个作品浑然一体,令人叹为观止,其质朴的外形与恬静的内涵非常相称。这种独特的结构使这首协奏曲
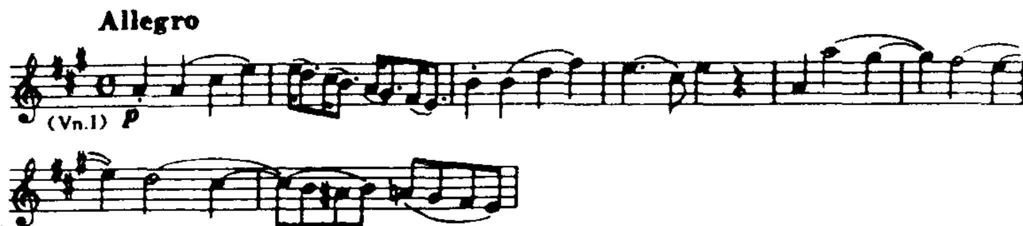
成为莫扎特的最完美的作品之一。

*A* 大调第 12 钢琴协奏曲 *K*414

“……这些协奏曲既不会太简单，也不致于太难，难易程度正好恰当，华丽的乐声令听觉舒适，保有自然纯真而不流于浮华。……”这是莫扎特信中的话。“这些协奏曲”指的是 *K*413、*K*414、*K*415 三首作品。也就是莫扎特在维也纳时代(1782)所作的钢琴协奏曲作品群。

这是一首感情内在的作品，乐队部分只有弦乐器、两支双簧管和圆号。在这首协奏曲中，充满了许多引人入胜的主题，是写于 1782 年的 3 首钢琴协奏曲中最为著名而且最常演奏的一首作品。第一乐章　快板(*Allegro*)，*A* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。开始的主题是愉快而和蔼的，并颇具特色。

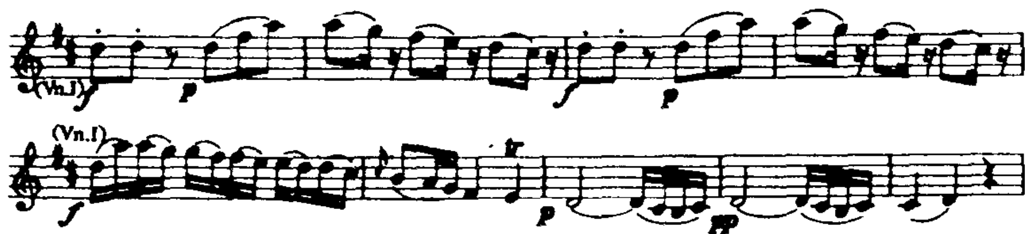
**例 207**




如果莫扎特以一个颇为明显的旋律化主题来开始一首协奏曲或甚至任何大型作品的话，他就很可能以他那种鲜明的对比意识，在这样的主题以后，续上一个节奏性更强的、生气勃勃的段落，这里的情况恰是如此。副部主题在主调上出现了，它具有一种活泼可爱而又逍遥自在的情调，但很快就让位给另外两个乐思。其中一个乐思是一段动人的对位式的对话，它在一个持续音上方出现并造成愈益紧张之势；另一个乐思则是一支快乐地流动着的旋律。直到尾声，这两个乐思都再未出现。全奏用几个活泼的装饰性段落作为结束。钢琴奏出主要主题后，接着就悠然进入属调上的一个过渡性主题为基础的段落之中，这个过渡性主题是由全奏的倒数第二小节发展而来的。副部的第一主题，就由乐队和钢琴来分担，扩展得比以前更长了。到呈示部结束时，莫扎特已经至少写了 4 个主题，但他的情绪仍被一种无法克制的创造力所支配，以至在展开部的大部分，又采用了另一支新的旋律。再现部前面的段落十分严格地模仿了呈示部，乐章的最后以润色全奏的装饰性段落结束。

第二乐章　行板（*Andante*）*D* 大调，3/4 拍。曲式与第一乐章相同，但规模较小。在全奏中，作曲家把本乐章的主题作了很简明的概括。第一主题是庄严肃穆的，第二主题则与第一乐章第一主题颇为相似。

**例 208**




展开部与主题的关系要比第一乐章的展开部与主题的关系密切得多，它完全建立在结束呈示部的那个摆动的乐句之上。音乐转了好几个调，显得愈来愈紧张，然后在再现部之前达到一个高潮，给人的印象深刻。

第三乐章　稍快板（*Allegretto*）*A* 大调，2/4 拍，回旋奏鸣曲式。这一乐章比前面两个乐章都更为轻松，但它的结构却更为大胆而且出人意料。与第一乐章一样，有若干个主题，其中两个主题的速度急促，第一个较为活泼，第二个则流畅而又曲折。后者在第一插部中的作用更大。莫扎特用变换和声背景的手法，将它广为应用。使人意外的是，钢琴部分所出现的不是主要主题，而是一支新的旋律。在第一插部以后，主要主题照例重复出现，之后，那个流畅而又曲折的主题把音乐引入中间插部。在这个中间插部中加入了第四主题。从这里开始，许多意外的情况出现了，在新的旋律之后，出现的不是主要主题，而是第一插部在主调中的再现。此后仍旧未出现第一主题，而出现了一个精彩的段落，由第二小提琴以三十二分音符的震音奏出，把音乐导向华彩乐段。在华彩乐段以后，第一主题仍然没有出现，代替它的却是钢琴重复奏出他初次进入时的旋律。但是，几个意外的延长记号把这一旋律打断了，而且其中的一个小节的音乐还进入到降 *B* 和弦。然而，正常的秩序很快就恢复了，第一主题终于再度出现。之后这个乐章就像开始的全奏一样，以一种干脆利落的方式结束。

*C* 大调第 13 钢琴协奏曲 *K*415
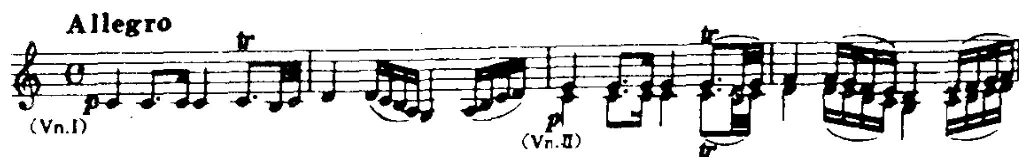
这部钢琴协奏曲最值得一提的是以 *C* 大调为主调之事。*C* 大调对莫扎特而言，意味着阿波罗式落落大方的气度，在钢琴协奏曲中，最直接了当地

将C大调壮丽地表现出来的是K503"C大调"，而最纯粹而且完整无缺地将C大调的音乐性表露出来的，则是《朱庇特交响曲》。这首C大调K415也同样属于该系列中的上乘之作。再一点就是阿波罗式落落大方的气度，在这首C大调K415中是用对位手法来追求的，因而诱发出了本曲最重要的特色。

这首钢琴协奏曲的乐队编制比以前的钢琴协奏曲所用的编制都要大，包括了双簧管、圆号、大管、小号和打击乐。

第一乐章　快板(*Allegro*)，C大调，4/4拍，奏鸣曲式。这个乐章充满了众多的乐思，但是出现了一种在莫扎特的音乐中极不常见的现象，即每个乐思之间似乎稍微有些格格不入，好象不能构成一个很有说服力的整体似的。开始的全奏宽广而令人振奋。它悄悄地开始，节奏类似进行曲。

**例209**




全奏有力的结束后，钢琴用新的材料进入，第一主题虽然再现了几小节，但这么深刻的一个乐句，却从未在钢琴部分出现过。副部包含一支快乐的旋律，以及由钢琴奏出的活泼的对位部分，随之在全奏的尾部重复奏了一次结束。展开部主要由新材料相联系，但却有一支虽然优美却太短的段落在主要主题之间穿插着，而在再现部之前出现的一个乐段，则是由有吸引力的持续延留音所组成的。再现部以钢琴的初次进入开始。钢琴在这里的进入，与它此前的进入相比，显得更为动人。之后的华彩乐段是朝气蓬勃，充满力量的，但与第一主题却没有什么关系。

第二乐章　行板(*Andante*)，F大调，3/4拍，三部曲式。这是一个纯朴地唱出悠然自得的主题的从容而流畅的行板乐章，与躁动不止的前后两个乐章形成了有力的对比。主题首先由小提琴声部奏出。

例 210




中间部由钢琴演奏新旋律，弦乐以低吟伴随着。各段落均由同一主题微妙的变奏而开始，由于并不是根本的变化及对比，因此全乐章始终一贯地流露着主题淡淡的抒情。旋律中包含着甜美的情愫。

第三乐章　快板(*Allegro*)，C 大调，6/8 拍，回旋奏鸣曲式。这是此钢琴协奏曲写得最成功的一个乐章。它是莫扎特最有独创性的乐曲之一，内容非常丰富。主要主题先由钢琴奏出，再由乐队以从容不迫的全奏加以重复。

例 211




全奏包含了第二主题，它是由令人注目的五小节乐句开始的。

例 212



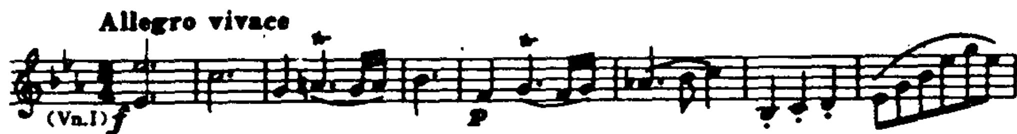

当这个乐句结束时，拍子从 6/8 变成了 2/4，钢琴突然开始了一个在 *c* 小调上的歌剧咏叹调，情绪忧郁，其乐队背景则是简单而生动的。这个段落最后结束在半终止上。第一主题作了再现，并继续进行到以第二主题为基础的第一插部。在中间插部里，大力发展了主要主题的第一乐句。然后第一插部再现在一个意外的和声转折点上。*c* 小调段落再度以华丽的方式出现，其背景是拨弦伴奏，它加强了这个段落的歌剧化性格。在第一主题最后一次出现之后，乐章走向结束。这一段是这首乐曲中最富诗意的音乐，它以第一小节的节奏为基础，以喃喃细语的弦乐为背景，最后，在鼓的极弱的滚奏声中消失。

**降 *E* 大调第 14 钢琴协奏曲 *K*449**

1784 年是莫扎特来到维也纳的第三年，也是莫扎特达到事业颠峰的一年。3 月 3 日，莫扎特在给他父亲的信中说："情原谅我许久没有给您写信问安，我忙得连提笔写信的时间都没有。……我想您一定会了解的，我不得不竭尽全力来演奏新作品。如此一来，就必须不断地作曲。上午专心教私人学生，夜晚则忙于演奏。"在这段充实的时期创作气氛的高涨，充分表现在他的一连串的器乐曲中，尤其是他的 6 首钢琴协奏曲。这首降 *E* 大调钢琴协奏曲 *K*449 是其中的第 1 首。它是一首迷人而且有个性的作品，虽然并不很长，所用的乐队编制也比较小，只有双簧管、圆号和弦乐器，但却有着奇妙的内在紧凑感。

第一乐章　活泼的快板（*Allegro vivace*），降 *E* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。全奏的呈示部通常是以主调来演奏，目的在于强调主调调性，然而这个乐章的呈示部中的第一主题，却以 *c* 小调开始。

**例 213**




第二主题以属调降 *B* 大调演奏。在其中起重要作用的还有其它一些乐思以及第一主题中的节奏。钢琴第一次进入时，奏出了主题的变形。副部的感情变化多端，引人入胜。一支优美流畅的旋律引向刚才已在全奏中出现过的有特色的主题。进而出现一个稍活泼的经过句，最后呈示部以回忆全奏而结束。展开部相当短，其第一部分受第一主题第三小节那个严峻的节奏所支配。但终于出现了一个很感人的间歇性段落，和声进行渐渐缓慢，引出了神秘的半音化段落，再现第一主题的感觉似乎它是从地下突然钻出来似的。华彩乐段没有引用主要主题，而只是回顾了曾在曲首全奏及在呈示部中出现过，而此后再未露面的一个有力的乐句。这里，我们一如既往地再次看到莫扎特是何等善于巧选时机引进乐思的。还看到他在运用协奏曲这一体裁时是何等的挥洒自如！

第二乐章　小行板（*Andantino*），降 *B* 大调，2/4 拍，较为复杂的曲式。

可以认为它介于奏鸣曲式和回旋曲式之间。这个小行板乐章使人感到特别亲切,乐章中的织体丰富,转调的范围广。从容不迫而极富表情的主要主题先由乐队奏出,然后再由钢琴奏出。

**例 214**



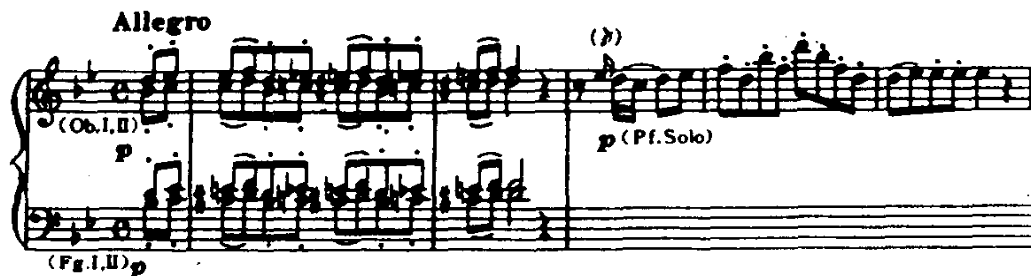

颇为精致的第二主题在属调 $F$ 大调呈示。稍后,这个主题进到远关系调降 $A$ 大调,使人感到意外。在降 $A$ 大调中,被截短了的第一主题分别由钢琴和乐队奏出。之后再转到降 $E$ 大调,再现了第二主题,随后又转到另一动人的段落,这个段落曲折地把音乐再带回主调。在再现部中,两个主题都在降 $B$ 大调上。最后出现尾声,它是根据第一主题的一些乐句写成的,而这个第一主题在它初现以后,再未出现,而是特意巧妙地留给最后的阶段使用。

第三乐章　从容的快板(*Allegro ma non troppo*),降 $E$ 大调,2/2 拍,回旋曲式。是莫扎特最有独创性的乐章之一,像许多别的乐章一样,它显示了莫扎特在运用回旋曲式方面的非凡才能。它以全奏开始,在其中呈示了两个主要主题。第一主要主题的旋律线具有鲜明的特色,第二个主要主题的性格较柔和,而且几乎再也不出现了。钢琴奏出第一主题不久,它就把本身的一个活泼的变奏转成了伴奏。第一插部由在属调中的第二主题开始,稍后,即出现第一主题的最初两小节,似乎想插入一首赋格,然而恰在此时,稍稍华丽的钢琴却打断了它的进行。我们曾不止一次地听到了一个采用切分节奏的格外恬静的小节,它预示了后来将要出现的一个奇怪而神秘的段落。第一主题作第一次正规的再现,这一次是由另一个变奏来作为伴奏的。第二插部开始在一个活泼的 $c$ 小调主题上,但稍后即出现那无法遏制的第一主题的开始部分,它仍在 $c$ 小调中。这一次赋格式织体得以酣畅淋漓地一泻而下,而钢琴则奏出了由八分音符构成的活泼的速奏性段落,它与主题颀长的轮廓形成了强烈的对比。第一主题的又一次再现,是钢琴用分解八度奏出,其背景是由乐队奏出该主题的原型。至此,音乐已发挥的淋漓尽致了,然后经过钢琴与乐队之间几小节迷人而带些怀旧的对话后,全曲宣告结束。

降 *B* 大调第 15 钢琴协奏曲 *K*450

这是一首性格迥然不同的作品。它的钢琴部分更为辉煌和严谨，虽然所用的乐队规模较大，但织体并不复杂，总的风格也更温文尔雅。第一乐章快板(*Allegro*)，降 *B* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。首先是管乐器与弦乐器之间的对话，第一主题由管乐器奏出。

**例 215**




接着在全奏中又出现了几个乐思，以及一段进行曲节奏风格的音乐和一支非常优美的旋律。

**例 216**




这支旋律初现时织体是简单的，而在重复时则配上了一支流畅的对位旋律。全奏后，钢琴在一些断开的和弦上奏出一个精致的装饰性段落。然后逐步过渡到第一主题，从而开始了呈示部。在展开部中，钢琴以多彩多姿的表情自由地独奏，经过巧妙的准备后，进入再现部。在 28 小节的华彩乐段后，到达尾奏结束全曲。

第二乐章 行板(*Andante*)，降 *E* 大调，3/8 拍，变奏曲式。独奏乐器与乐队的合作激发了莫扎特创作主题的能力，这种合作也同样激发了他运用变奏曲式的才华。这个乐章是莫扎特第一次在协奏曲中运用变奏曲式。主题是弦乐演奏的如歌的旋律。

例 217




乐章的变奏部分在谱面上看似乎比较复杂，但是它们与主题的轮廓还是关系紧密的，只是有时在和声上，确还有些意外的特点。钢琴部分中越来越精致的写法，并未扰乱安静沉思的音乐，这个乐章之所以有以上的气质，首先得益于主题本身那种动人而内在的美感。

第三乐章　快板(*Allegro*)，降 *B* 大调，6/8 拍，回旋曲式。这是令人想起圆号协奏曲而且饶富野趣的终乐章，充满了引人入胜的欢乐情绪。

例 218




像莫扎特的大多数回旋曲一样，它有几个主题，其中的两个主题，似乎还与键盘乐器技巧的高度发挥有密切的关系。第一插部中有一个半音化的、爬行的主题，它应用了一些艰难的两手交叉的演奏技巧。第二插部中则有一个性格较为外向的主题，它也应用了同样的技巧。乐章临近结尾处的狩猎信号是颇为重要的，它成为有 10 小节长的、完全建立在降 *B* 和弦上的段落基础，造成仿佛似森林中号角的回声般的高潮。

*D* 大调第 16 钢琴协奏曲 *K*451

这首协奏曲在总的性格上与前两首协奏曲迥然不同。它既没有 *K*449 那种变化多端的想象力，也没有显示出 *K*450 中那种雅致的抒情性。但是，它的第一乐章强而有力；第二乐章充满了怀旧的魅力，情绪温柔；第三乐章生气勃勃给人以深刻的印象。

第一乐章　很快的快板(*Allegro assai*)，*D* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。开始是类似军乐性的进行曲风的附点节奏动机。接着是建立在主音持续音上方的欢欣鼓舞的段落。

例 219



多次出现活泼的带有附点节奏的下行音阶，强调了整个乐章那种充满活力的性格。另一个特点是全奏与呈示部之间紧密的一致性。第二主题由管乐器吹奏的分解和弦开始，更加衬托出 *D* 大调的辉煌气氛。短小的展开部之后进入忠实于呈示部的再现部。

第二乐章　行板（*Andante*），*G* 大调，2/2 拍，回旋曲式。本乐章是洋溢着真挚的情感的行板，结构为：*A*—*B*—*A*—*C*—*A*。主题是柔和的半音化的。

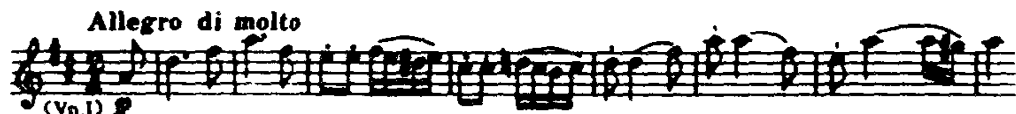
例 220




第一插部在属调，这里的乐句比主要主题中的那些乐句短。接近插部的末尾，它们变得更为华丽，因而有较为紧凑的印象。在平行小调上开始的第二插部起初也是建立在短小的乐句上，但是，一个到 *C* 大调的及时转调引出了一支由钢琴奏出的宽广的、伴奏很简单的旋律。每一次主要主题的再现与逐步变化都安排得相当巧妙。这是莫扎特的回旋曲中常见的现象。第一次再现之前，只在两小节之内就简练完成了从属调到主调的转调；第二次再现则有较多的悬念：由弦乐器奏出的 4 小节采用了编织优美的对位化织体，用一个由木管乐器奏出的下行段落来应答，接着，钢琴就在高音区从容地再现了主要主题。

第三乐章　回旋曲（*Rondo*），极快板（*Allegro molto*），*D* 大调，2/4 拍，回旋奏鸣曲式。活泼的回旋曲主题的性格，构成了全乐章的基调。

例 221




第一插部是海顿式的;中间插部的内容非常丰富,先是一个 *b* 小调主题接着是在第一插部中出现过的旋律。主要主题的最初两小节在返回主调之前,从容地触及几个远关系调。在主要主题带变化的再现以及在主调中的第一插部主题的再现之后,有一个 3/8 拍的尾声,它是由主要主题和第一插部主题所构成的。在上述两个主题之间,还出现了一个新的乐思。正是这个新的乐思在生气勃勃的最后几小节中,出人意料地结束了全曲。

*G* 大调第 17 钢琴协奏曲 *K*453

这是完成于 1784 年 4 月初的一首钢琴协奏曲,它似乎是一首包罗万象的作品,无论是对于一般的听众,还是对于音乐家,它都具有同样的吸引力。作品中不存在任何一个未经考虑的音符,全都在玲珑剔透的优雅风格中升华,含蓄地深深道出莫扎特内在的情愫。

第一乐章　快板(*Allegro*),G 大调,4/4 拍,奏鸣曲式。全奏照例包含了许多乐思。由木管乐器奏出的跳进音型把音乐引向一支沉思而感人的旋律。这支旋律在副部中发挥了重要的作用。

例 222




随后出现的一个简短而有戏剧性的到远关系调的突然转调,它预示了后来在展开部中出现的一些值得注意的转调,还有一个很有特点的乐句,其中包含了一个出现在主音持续音上方的尖锐的不协和经过音。副部所使用的材料是在全奏中没有听到过的一支优美的旋律。但以前出现过的沉思性的主题和其它几个乐思又再度在属调出现。展开部是完全是非主题化的,它在最初阶段出现了一个含有 4 个四分音符的乐句,经过引人注目的到 *c* 小调的转调,引出了一个崭新的乐句,从而把音乐逐渐带回再现部。

第二乐章　行板(*Andante*),C 大调,3/4 拍,自由变奏曲式。5 小节序奏部分重复了 5 次之多,在休止符之后的部分采取每次都变奏的方式。变奏的根源是木管组所吹奏的旋律,它并没有明确的主题性,以后的变奏均以极自由的手法进行。乐章整个呈现出宛若是幻想曲的风格。变奏经由 *g* 小调、*d* 小调、降 *E* 大调,逐渐加入热情的部分,但不久又转回 *C* 大调。华彩乐段奏出后,静静地结束本乐章。

第三乐章　稍快板(*Allegretto*),G 大调,2/2 拍。变奏曲式。主题像飞鸟般轻快,主题后半部分的第三、第 4 小节隐约地闪现了更精致和更敏感的莫扎特式的风格。第一变奏是以钢琴为中心的轻快音型的变奏;第二变奏的旋律移给长笛担任,钢琴以三连音快速音群加以润饰;第三变奏是由主题导出的悠闲恬静的旋律,木管及钢琴轮流演奏;第四变奏转成 *g* 小调,由切分音组成的旋律与巧妙的音色相辅相成,效果极佳;第五变奏再转回 *G* 大调,在进行曲调的强有力的全奏中,飘逸着钢琴弹奏的优美主题旋律。最后是标明为终曲的急板(*Presto*)。诙谐的追逐使乐曲洋溢着跃动感。

降 *B* 大调第 18 钢琴协奏曲 *K*456

这首钢琴协奏曲是受双目失明的女钢琴家帕拉蒂斯(1759－1824)的委托而作的。帕拉蒂斯是一个奥地利官吏的女儿,自幼展露音乐才华,年仅 11 岁便具有上台演奏的好琴艺。这位音乐感觉优越,虽身有残缺,但不失明朗的女郎,莫扎特钦佩之余,特为她写下了这首最合适不过的协奏曲。乐曲的规模保守,主调始终充满明朗的气氛,其中带有的一抹悲伤,使得作品更耐人寻味。

1785 年 2 月 23 日由莫扎特亲自担任钢琴独奏,在维也纳的布鲁克剧场首演。当时莫扎特的父亲出席了演奏会,亲眼目睹了皇帝约瑟夫二世亲临会场的盛况之后,感动不已。在他写给女儿的信上说:“你弟弟演奏了原来为帕拉蒂斯小姐而作的杰出的钢琴协奏曲。我就坐在美丽的魏登贝格侯爵之女的后面第 2 个座位,尽情地享受到各种乐器绚丽的音色变化,满足和高兴得流下了兴奋的泪水。你弟弟在退场时,皇帝甚至还高声赞美:‘太美了!莫扎特!’当你弟弟再度上台时,获得再一次的满堂喝彩”。

第一乐章　活泼的快板(*Allegro vivace*),降 *B* 大调,4/4 拍,奏鸣曲式。全奏之后,钢琴奏出主要主题。
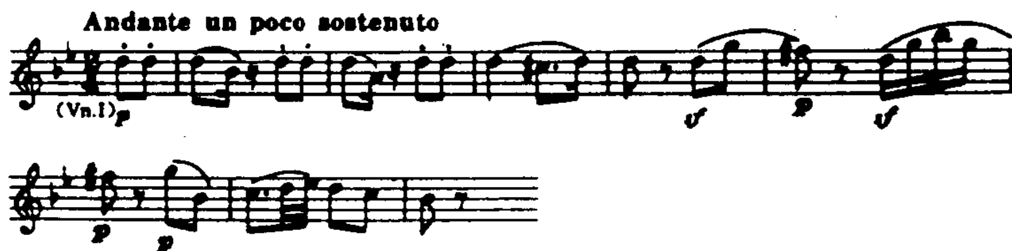
例 223




用来开始副部的，是一个从未露面的、由钢琴奏出的新主题。接着出现了那个神秘的 *f* 小调段落，这个段落由于被钢琴的琶音环绕着，因而给人的印象更加深刻。展开部以钢琴的抒情风格开始，但很快就让位给一个织体轻快的段落了。再现部相当正规，其最后几小节与开始的全奏中的最后几小节完全相同。莫扎特为这个乐章写了两个华彩乐段，比较起来，应该说第 2 个更有趣味。

第二乐章　持续的行板（*Andante un poco sostenuto*），*g* 小调，2/4 拍，变奏曲式。主题充满了哀歌般的忧郁性，这是莫扎特用 *g* 小调所写的音乐的特点。

例 224




第一变奏由钢琴进行音形变奏；第二变奏首先由木管吹奏主题，接着是弦乐和钢琴以变奏取代反复；第三变奏愤怒的乐队部分和沉思的钢琴部分形成了强烈的对比；第四变奏在 *G* 大调上奏出自由而且优美的旋律；第五变奏中主题的旋律由乐队奏出，钢琴则提供一个疾风暴雨般的背景。

第三乐章　活泼的快板（*Allegro vivace*），降 *B* 大调，6/8 拍，回旋奏鸣曲式。主要主题洋溢着轻快的活力，一扫前乐章那阴郁的气氛。

例 225



第一插部有两段旋律，一段是降 *B* 大调，一段是 *C* 大调，这两段旋律的变奏形成了第二插部的乐思，更加强调出终曲的明快印象。继续华丽地进行的钢琴，充当第二插部前的间奏，同时也充当第三插部前的华彩乐段。

*F* 大调第 19 钢琴协奏曲 *K*459

1784 年所写的几首钢琴协奏曲，以这首 *K*459 最为热情，它还是一首几乎在其中找不到莫扎特个性中较为忧郁方面的作品。就连第二乐章也标记了“小快板”，而首尾两个乐章则以情绪欢乐和技巧丰富两者的满意结合为其特征。

第一乐章　快板（*Allegro*），*F* 大调，2/2 拍，奏鸣曲式。这一乐章是莫扎特用更富于创新精神写成的，他写了一支愉快的转调旋律，但只出现了一次就被弃置不用了。但当音乐继续下去时，我们就会感到，主要主题才是本乐章设计中最为重要的成分。

例 226




展开部中有些有趣的变化，这些变化是由一个从全奏以后还一直没有听到过的主题的再现所造成的。在这个乐章的华彩段中，莫扎特以娴熟的技巧用进了各个不同的主题，其中取材于主要主题的部分特别引人入胜。
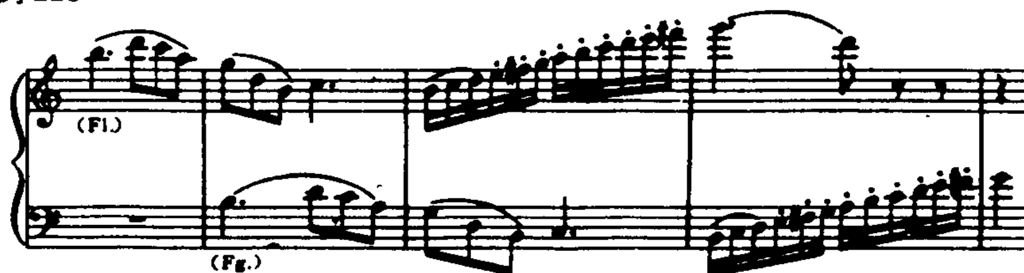
第二乐章　稍快板（*Allegretto*），*C* 大调，6/8 拍，没有展开部的奏鸣曲式。第一主题中的乐句构成方法是不同寻常的，它很诱人，并与本乐章的情调吻合。

例 227




第二主题在 *G* 大调上呈示，实际上他是第一主题以模进方式处理而成的。

例 228




接着是 *g* 小调旋律出现，此时木管的音色极为美妙。再现部是呈示部的自由再现。

第三乐章　很快的 快板(*Allegro assai*)，*F* 大调，2/4 拍，回旋奏鸣曲式。在富于活力方面可与第一乐章比美，而且他又是莫扎特所写的技巧最为辉煌的作品之一。莫扎特使对位与和声的因素同时存在于乐章中，并取得了光辉的成就。乐章从一段活泼的对话开始，其中先由钢琴、再由乐队奏出很轻快的主要主题的两个乐节。接着出现了长长的乐队全奏，起初它包含了一个根据新主题写成的生气勃勃的赋格段，后来又在主调中先现了第一主题的一个变体，这个变体结果成了第一插部的一个重要特征，又含有一个较为平静的结束性主题，于此乐章临近结束处才再度出现。钢琴再次进入，奏出一支新旋律。第一插部包含了我们已经说过的第一主题的变体，还包含了一支非常轻快的新旋律。第二插部在一个较长的 *d* 小调赋格段中突然出现。最后，那种用对位手法掀起的激动感被减弱了，但却丝毫没有不协调的感觉，于是又出现了第一插部。直到华彩乐段之后，第一主题才再度出现。

上面的 6 首钢琴协奏曲是莫扎特在 1784 年很短的时期里完成的，而有着强大生命力的这首钢琴协奏曲 *K*459 则是 6 首之中的光辉顶峰之作。

*d* 小调第 20 钢琴协奏曲 *K*466

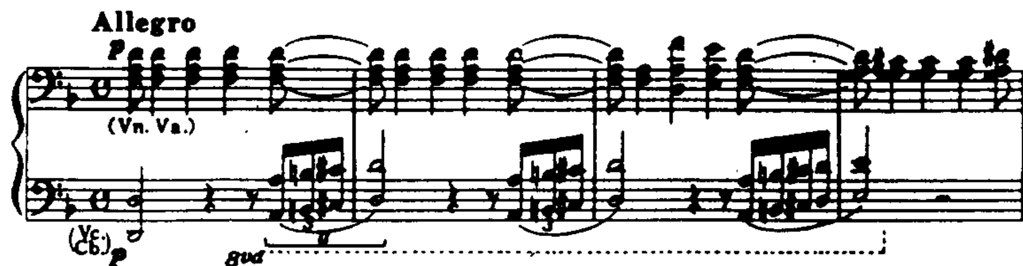
18 世纪是音乐史上发生重大变化的时期，其中就包括钢琴这种乐器的诞生。钢琴的诞生，促使了适合它音乐风格的作品尽快出现，同时，也召唤着能自如弹奏它的演奏家。因此它基本上成为古典乐派音乐活动的重心。进入 18 世纪之后，管弦乐队的规模及演奏技巧也臻于完备，莫扎特将这时的管弦乐队与钢琴加以配合，建立了无懈可击的“古典协奏曲”形式。

这首钢琴协奏曲在情调上与以前所写的那些都不相同。它不仅是第 1 首小调钢琴协奏曲，其它尚有许多值得一记的特点。低音区中低喃忧伤的悲

剧性开始，第二乐章中浪漫曲式的温和主部，*g* 小调瞬息万变的中间部形成的强烈对比，以及激烈的上升音型谱写的终曲回旋曲主题等等，均是超前作而迈向另一新境界的作曲方法。

第一乐章　快板（*Allegro*），*d* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。开始在低音部的弱奏声中，像挣扎般不安情绪的第一主题单独由弦乐器呈示。
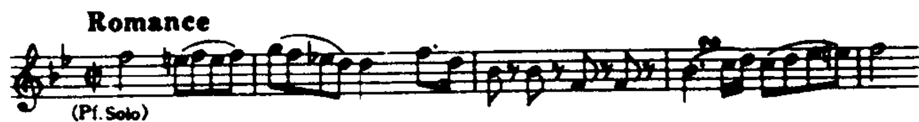
**例 229**




全奏中较为安静的那些片段给人以深刻的印象，其中一个很简单的主题的最初两小节是 *F* 大调的，但多次离调后，又立刻回到 *d* 小调。当它作为副部的一部分在呈示部中出现时，再又回到了 *F* 大调。在全奏末尾，还出现了动人而有特色的结束性段落，它为钢琴的进入做好了准备。副部以我们上面提过的主题作为开始，这个主题引出一个更为优美、更无拘束的旋律。它先由钢琴、接着又由木管奏出。最后，呈示部用终止性的主题作为结束。展开部虽不太长，但却很重要。在再现部中，出人意料的是，副部竟以在全奏中出现的那个主题在 *F* 大调中开始，它这一次像初现时一样，依然要回到 *d* 小调。副部的其它部分一直在 *d* 小调中，音乐比以前远为忧郁。这个乐章的结束是安静而神秘的，给人留下了特别深刻的印象。

第二乐章　浪漫曲（*Romance*），降 *B* 大调，2/2 拍。这个乐章的结构非常简单。主要主题就其优美的半音化风格来说，很富有莫扎特的特点。

**例 230**




它从容的展开，频频由钢琴和乐队轮流奏出。第一插部是由钢琴奏出的一首短歌。在主要主题缩短再现后，出现了一个在 *g* 小调中的对比性更强

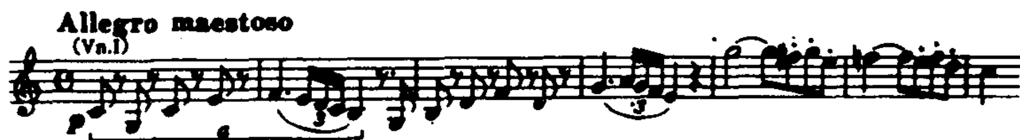
的插部。在完整的主要主题最后一次出现以后，有一个单纯而诱人的尾声。其中木管的写法尤其有魅力。主要主题的丽质与第二插部中所提供的鲜明对比，使这个乐章成为莫扎特钢琴协奏曲中最有迅速感染力的乐章之一。

第三乐章 很快的快板（*Allegro assai*），*b* 小调，2/2 拍，回旋奏鸣曲式。开始的主题含有一种由上行的琶音带头所造成的巨大推动力。在钢琴奏出这个主题以后出现了很长的乐队全奏。第一插部有两个互相对比的因素，一个是 *f* 小调的激动的主题，另一个是 *F* 大调的非常欢快的主题。第二插部实际上是一个展开部，其主题出现在各种不同的调中。华彩乐段过后，第一主题再现，*D* 大调的尾声与第一插部中的第二主题有关，他出现了两次。接着在音乐回忆了开始的全奏之后，又以不同的形式再现。

*C* 大调第 21 钢琴协奏曲 *K*467

第一乐章 快板（*Allegro*），*C* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。这个乐章含有一种隆重的气氛，这也是莫扎特用 *C* 大调所写的其它作品的共同特点。开始部分是悄然出现的，用类似进行曲的节奏，始终不脱离 *C* 大调的明朗。

例 231




全奏主题呈示部之后，在木管组短乐句诱导下，钢琴与引子同时出现，再度呈示第一主题。经过部以 *G* 大调告一段落之后，突然转为 *g* 小调。由于 *g* 小调旋律只此一次的短现，使人感到惊奇。随后，钢琴重返 *G* 大调进入简明的第二主题。

例 232



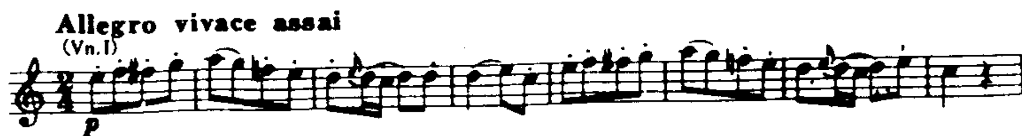

展开部首先以 *e* 小调开始，陆续转成其它各种不同的小调，始终进行炫耀绚丽的钢琴技巧。再现部中第一主题再现后，第二主题也立即再现，然后以第一主题构成的经过部结束后，乐队合奏的呈示部，紧接在第一主题之后

出现的副主题，与第二主题调换顺序而再现。

第二乐章　行板（*Andante*），*F* 大调，2/2 拍，奏鸣曲式。这个行板乐章是莫扎特所写的慢乐章中最有特性的乐章之一。在一个由三连音构成的背景上奏出一支宽广而几乎不间断的抒情性旋律。由于情绪非常连贯，以致于曲式中的段落几乎不引人注意。在开始的全奏中起初的主要主题把音乐引向一个深深打动人心的、含有非常尖锐的不协和音的段落。最后，这个段落变成了第二主题，但形式显得更为华丽。在短小的展开部以后，出现了一个静而激动的片段，这时，第一主题回到降 *A* 大调的再现部，使用这个调是很出人意料的。

第三乐章　极活泼的快板（*Allegro vivace assai*），*C* 大调，2/4 拍，回旋奏鸣曲式。主题有诱人的灵活性，其乐句总是开始在弱的小节上，由乐队反复两次。

**例 233**




第一插部中有几个新的、吸引人的乐思，其中一个活泼而富有节奏性，另一个则具有真正莫扎特式的半音化性格。但是，这个乐章最引人注意的部分是完全以主要主题为基础的中间插部。在一个到 *A* 大调的简洁的转调后，中间插部以较为抒情的气质出现，最初的一小节半与其余的部份分离而变成了一个激烈辩论的主题。在原型主题再现后，第一插部按照通常的方式再现，继而是辉煌的尾声和华彩段，音乐最终由钢琴以排山倒海之势的上升音阶，华丽地结束全曲。

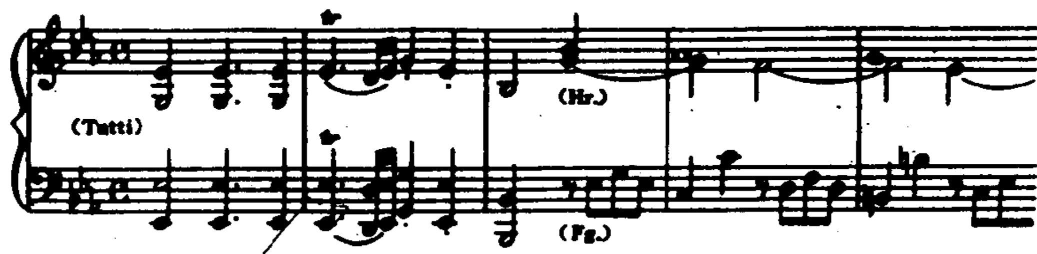
**降 *E* 大调第 22 钢琴协奏曲 *K*482**

这是作于 1785 年的第 3 首钢琴协奏曲，是庞大而庄重的作品，它以配器丰富多变著称，带有交响曲的构架，莫扎特后期成熟的笔调充分表露无遗。

第一乐章　快板（*Allegro*），降 *E* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。这首协奏曲特别柔美，在隆重的最初几小节以后出现的一个段落，就使人强烈的感到了

这种柔美的性质。
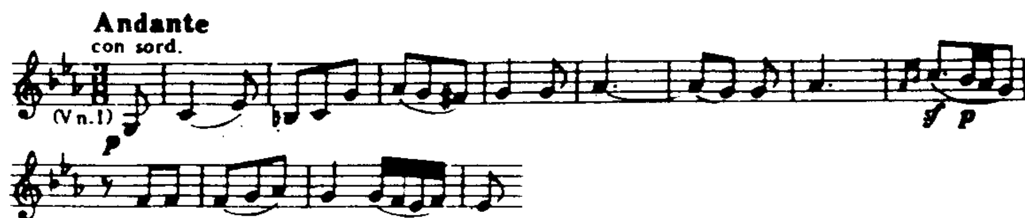
**例 234**




此时，长笛、两支单簧管和两支大管之间进行了愉快的对话。同时，小提琴奏出一支对应旋律，这支旋律一听就能记住，因而，莫扎特把它珍藏起来，一直等到再现部才让它重新露面。副部的主要主题非常简单，不过，当它以变化的形式重复时，却暗示了一种与钢琴部分初次进入的乐句的联系。展开部几乎是非主题化的，其中钢琴以缓慢进行的和声为背景，奏出了几个快速的段落。再现部中，正当我们期待着副部主题时，却在配器上出现了一些很有效果的变化。

第二乐章　行板(*Andante*)，*c* 小调，3/8 拍，变奏曲式。由带有深切情感的主题与五个变奏组成。

**例 235**




当主题终止在降 *E* 大调之后，又悄悄转为 *g* 小调，再转为 *c* 小调。主题由弦乐器加弱音器演奏一次之后，钢琴独奏进行第一变奏；木管吹奏第二变奏；钢琴在弦乐伴奏下进行第三变奏；第四变奏为 *C* 大调，在弦乐伴奏下由长笛及大管进行二重奏；第五变奏是管弦乐队伴奏，钢琴来变奏。最后进入尾奏。

第三乐章快板(*Allegro*)，降 *E* 大调，6/8 拍，回旋奏鸣曲式。在主要主题与第一插部之间有两支都在主调上的副旋律，一支由第一单簧管奏出，第

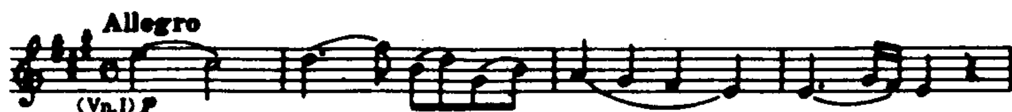
二单簧管是愉快的、喃喃细语的伴奏。另一支则由钢琴奏出，其背景是几个分离的和弦。第一插部的旋律同样是很有吸引力的，在主要主题再现之后，音乐正准备进入 *c* 小调的第二插部中去，但它却一改进行的方向而停在降 *A* 大调的七和弦上了，给人以深刻的印象。在降 *A* 大调中，出现了一个标有“如歌的小行板”的中间插部。当主要主题在最后一次出现时，有些令人愉快的和声变化。

*A* 大调第 23 钢琴协奏曲 *K*488

这是莫扎特钢琴协奏曲顶峰之作中的作品之一，创作于 1786 年 3 月 2 日。是充满温暖和热情的音乐诗篇。它以非常富有诗意，带有光明抒情性质，充满旋律性及形式鲜明等特点而闻名于世。

第一乐章　快板（*Allegro*），*A* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。呈示部的两个主题都是如歌、抒情的。第一主题开始是由小提琴来呈示，它是流畅、安谧的。

**例 236**




第二主题仍由小提琴来呈示，再与木管一齐反复。在较短的小结尾之后，第二呈示部开始。先由钢琴单独来演奏第一主题，在反复时乐队进入并出现了自由形式。经过部由管弦乐队承担。第二主题仍由钢琴来呈示。展开部开始部分是弦乐呈示的田园风的新主题。

**例 237**

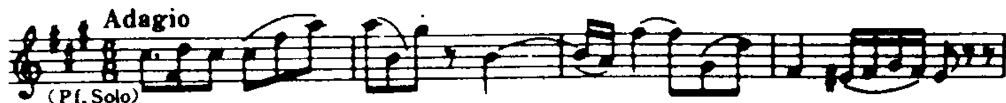



当这个新主题转到木管组时，钢琴则用轻快的走句来加以装饰。再现部由第一小提琴和木管演奏第一主题，钢琴加以装饰地进行反复。第二主题在主调上先由钢琴再现，接着由木管再现，钢琴以走句的音型来进行转交，展开部中的新主题在乐队出现，并为华彩乐段的出现做好了铺垫。

第二乐章　慢板（*Adagio*），升 *f* 小调，6/8 拍，三部曲式。主题以意大利

西西里民间舞曲的节奏为基础，旋律不仅柔美，而且还带点伤感色彩。首先由钢琴开始，第二小提琴以分解和弦来伴奏。

**例 238**




接着是木管组以答句的方式奏出优美的音调。中间部是明亮的 *A* 大调，由长笛和单簧管来演奏，之后钢琴来反复。最后是紧缩再现，在拨奏的伴奏声中，钢琴慢慢地弹奏跳跃的音程，以弱奏结束第二乐章。

第三乐章　很快的快板(*Allegro assai*)，*A* 大调，2/2 拍，回旋曲式。这个乐章的规模很大，充满着不同性格的形象和情节的变换。不仅洋溢着蓬勃的活力，而且又充满着阳光般的温暖。4 次出现的主要主题中间，用了数个富于魅力的副主题是这一乐章的一大特征。轻快、欢乐的回旋曲主题第一次呈示由钢琴奏出，之后是第一小提琴声部的反复。

**例 239**



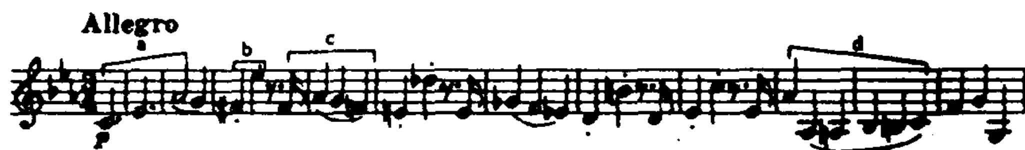

经过部由乐队演奏，随后，钢琴奏出第一副主题，单簧管反复前半部分，后由钢琴的走句转到 *E* 大调上。于是新的副主题以小调由木管组及第一小提琴呈示，钢琴加以反复，然后移入钢琴演奏的经过句，最后的尾奏旋律仍由钢琴呈示，木管反复。不久，回旋曲主题以主调再现，同样由第一小提琴反复，就此展开而变成升 *C* 大调。音乐一转，成了升 *f* 小调钢琴的快速音群，经木管组的间奏之后再度反复，在钢琴的分解和弦上，单簧管奏出 *D* 大调的新主题。本来应该在这里再现的回旋律主题，变成了主题的变奏。接着由钢琴在主调上再现了第一副主题，由木管在 *a* 小调上加以反复。之后是几个主题的再现，随后，美好、温暖而热情的乐曲全部结束。

*c* 小调第 24 钢琴协奏曲 *K*491

第一乐章　快板(*Allegro*)，*c* 小调，3/4 拍，奏鸣曲式。主题是庄严的。

尤其因为它最初的陈述是平静，所以给人的印象也就更加深刻。

**例 240**




第四小节的上行大跳和第五小节、第六小节的节奏是两个最重要的特征，它们都是易于在乐曲的众多场合中出现的。全奏中出现了两个副乐思，一个是出现在很简单的和声基础之上的、以下行音阶为基础的一段很优美的对话；另一个则是活泼的段落，也与下行音阶有关，只是使用了强烈的附点节奏。在副部中，钢琴奏出了一个温和如歌的主题，并把音乐引向降 *E* 大调的副部。副部包含两个新的主题。展开部以钢琴所奏出的一个抒情主题开始 ，是华丽又富于紧张性的部分。再现部首先再现第一主题，接着是第二主题与副主题的对调顺序再现，均在主调。华彩段之后，钢琴弹奏分解和弦快速音群，以最弱的力度结束这一乐章。

第二乐章　甚缓板（*Larghetto*），降 *E* 大调，2/2 拍，回旋曲式。钢琴先是弹奏优美恬静的主题，弦乐器与木管乐器以追逐方式反复此主题。

**例 241**




第一插部是关系小调 *c* 小调，第二插部是下属调降 *A* 大调，它们与主题之间以及它们相互之间都形成了恰如其分的对比。

第三乐章　稍快板（*Allegretto*），*c* 小调，2/2 拍，变奏曲式。这是莫扎特在钢琴协奏曲中最后一次采用这个曲式。主题很简单，但其中的低音是古怪而严峻的，到后来这些低音就变得更含不祥之兆了。

例 242

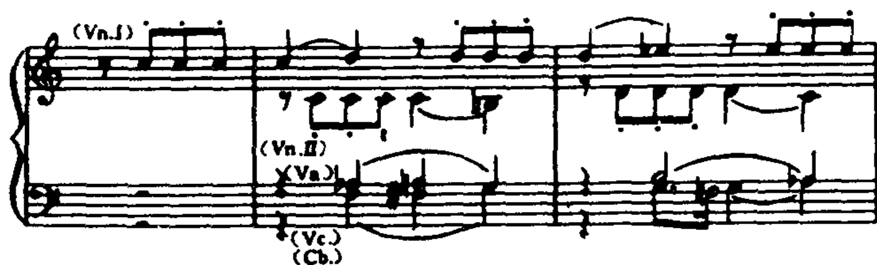



第一变奏钢琴在简单的乐队背景上奏出了一个经过装饰的旋律变形；第二变奏由木管呈示主题，钢琴则以快速乐句加以装饰；第三变奏主题因附点节奏而改变，由钢琴、乐队前后轮流演奏；第四变奏之后有时也插入新旋律。此时转为降 *A* 大调；第五变奏再转回主调，由钢琴单独以复调音乐的手法处理变奏；第六变奏转为 *C* 大调，新旋律由双簧管呈示，钢琴进行反复，然后转回 *c* 小调；第七变奏是在钢琴伴奏下，弦乐器演奏大致与主题相同的旋律，后加入华彩乐段；最后的第八变奏移成了 6/8 拍，新的旋律由钢琴呈示，随后进入尾奏结束全曲。

*C* 大调第 25 钢琴协奏曲 *K*503

第一乐章　庄严的快板（*Allegro maestoso*），*C* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。这个乐章具有惊人的宽广性。以一个节奏音型为基础的引人注意的模进段落在本乐章中发挥了很重要的作用。

例 243




这个段落在这里立即把音乐引向在属调上的强有力的高潮。钢琴独奏的进入是富于创造性的，起初它怯懦而稳当地奏完先由乐队奏出的乐句，后来它就变得越来越活泼了。副部在属调开始，前面的模进段落的节奏在这里作了发挥。展开部的开始是一个引人注目的片段。像在全奏中一样，模进段落的不完整形式依旧引入，这次是出现在 *e* 小调，似乎这个最简单的主题承担了展开音乐的重任。当它经历许多次调的变化之后，其织体也变得更加精致了。最后，这个精致的织体让位给了通常在再现部之前出现的延留性段

落。在华彩乐段之后，这个庞大而多彩的音乐景象，用再现之初的全奏中的最后一段作为结束。

第二乐章　行板(*Andante*)，*F* 大调，3/4 拍，没有展开部的奏鸣曲式。由于主题的个性不甚明显，因而乐曲的美感不在于主题本身，而在于主题的安排与对比等方面。在配器中也有一种异常缥渺的气质，这主要是在管乐部分用了细腻的写法所致。在开始的全奏中包含了两个主题，第一个平静而庄严，第二个则以较短的乐句为基础，出现在低声细语的背景上。另外还出现了一个令人难忘的终止性段落。这个段落直到本乐章将近结束的地方才再度出现。第二主题在属调出现，把音乐引入一种黯淡的半音阶色调之中，给人的印象深刻。这个乐章因为是夹在两个有力而多彩的乐章之间，所以它虽然设计简单，但依然有明显的效果。

第三乐章　稍快板(*Allegretto*)，*C* 大调，2/4 拍，回旋奏鸣曲式。轻快的回旋主题由弦乐合奏呈示。

**例 244**





不久以后，在 *c* 小调上所作的片刻停留，却是对第一乐章里那些类似的细节的回忆。钢琴部分直到一个正规而强有力终止出现后，奏出了一个性格较为华丽的新主题。通过活泼的经过句，把音乐引入较抒情的第一插部中的主要主题。中间插部包含了两个互相对比的乐思，一个是 *a* 小调，而另一个则是 *F* 大调。就某些方面来说，后者是这个乐章里最有特色的一个主题，它那持续甚久的旋律线和其中更为慎思的和声运动处于这样的环境之中，给人的印象特别深刻。

*D* 大调第 26 钢琴协奏曲《加冕》*K*537

1784 年 12 月，莫扎特荣获了皇帝约瑟夫二世加封的"宫廷室内作曲家"称号。于是，莫扎特想要借此机会恢复往日受维也纳听众爱戴的程度，筹划将要举办预约演奏会。1788 年 2 月 24 日完成了这首《加冕》，但实际上策划的演奏会却流产了。1790 年，为雷欧博二世加冕典礼庆祝期间的莫扎特

音乐会上，莫扎特演奏了此曲，因此才把这首乐曲称为《加冕》。

这首协奏曲由钢琴展开快速的音群，以掀起庆典气氛，所以其表面是相当华丽的。整个乐曲非常简朴，通俗易懂，也正因为如此，它成了莫扎特的钢琴协奏曲中，最受欢迎的曲子。

第一乐章　快板（*Allegro*），*D* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐队的全奏部分，包含了本乐章中除副部第一主题之外的所有素材。副部的第一主题留给钢琴，使之在呈示部中奏出，它有一些引人入胜的半音化特点。展开部饶有风趣，丰富多采。在再现部之前，还出现了一些很有吸引力的转调，而再现部是由鼓的极弱的滚奏来非常有效地预示其光临的。

第二乐章　甚缓板（*Larghetto*），*A* 大调，2/2 拍，三部曲式。莫扎特独特的、富有歌谣风的旋律形成了这个美妙的乐章。

**例 245**



中间部新的旋律在弦乐恬静的伴奏声中唱出，此时，钢琴与前后部分形成对比。最后是第一部分的再现。

第三乐章　稍快板（*Allegretto*），*D* 大调，2/4 拍。使用一种有两个插部，而第二插部又是第一插部的再现的回旋曲式。这种曲式在莫扎特的作品中是不多见的。回旋曲主题由钢琴呈示。

**例 246**



经过部由乐队有力的终止后，钢琴以 *D* 大调奏出歌谣似的副主题。突然，钢琴奏出兴奋的快速音群，增强了紧张气氛。插部主题以 *a* 小调出现，接着，钢琴将这个主题稍加润饰，保留在 *A* 大调中。此后，即兴风的快速音群随着转调展开，终止在属音后，是第一主题再现—副主题以降 *B* 大调再现—插部主题先以 *d* 小调接着以 *D* 大调再现，最后再现第一主题结束全曲。

降 *B* 大调第 27 钢琴协奏曲 *K*595

莫扎特于 1791 年 1 月 5 日，完成了他最后一首的降 *B* 大调第 27 钢琴协奏曲，也就在这一年的 12 月 5 日莫扎特结束了他短短的一生。

第一乐章　快板（*Allegro*），降 *B* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。在主音上平静地伴奏声中，绵延而清晰的第一主题，由第一小提琴呈示，它每隔 4 小节就被管乐器的强有力的分解和弦所中断。

**例 247**




第二主题是由切分节奏构成，每隔两小节与管乐器进行对唱。第二主题的性格与第一主题的对比虽不强烈，但比流畅的第一主题进行得更为轻松。展开部以第一主题为素材而发展。第一主题经 *b* 小调、*C* 大调、降 *E* 大调、降 *e* 小调等，在迅速的转调手法之后，第一主题开始的素材由乐队以复调手法处理，这种转调法及复调手法的运用，使得展开部给人以深刻的印象。再现部大致是呈示部的忠实再现。

第二乐章　甚缓板（*Larghetto*），降 *E* 大调，2/2 拍，三部曲式。开始的旋律高雅、泰然自若。
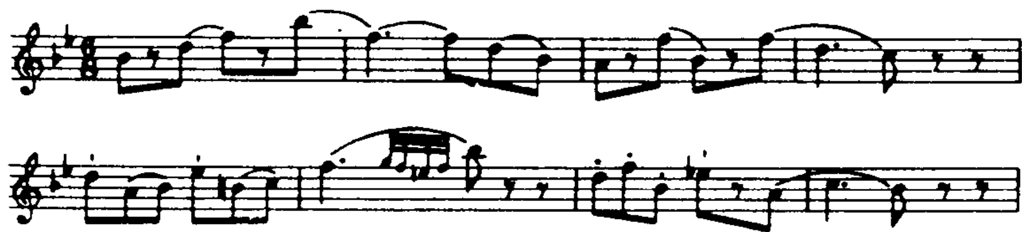
**例 248**



中间部的旋律在降 *B* 大调，较有韵律感，这两个旋律虽均以弱奏呈示，但却形成对比。

第三乐章　快板（*Allegro*），降 *B* 大调，6/8 拍，第二插部是第一插部再现的回旋曲式。轻快、天真性格的主要主题不停地一口气展开下去，它支配着整个乐章的活泼气氛。

例 249



第一插部主题精巧优美，活泼机智。它最后把音乐引向连接性主题的再现，直到第一插部再现之后，最初的主题才又再度露面。华彩乐段充满了强大的活力，其中大量的十六分音符提醒人们不要演奏得太快了。在这个乐章的优美活泼的后面隐藏着一些怀旧的情绪，但比在第一乐章里要少一些。

*D 大调钢琴主奏回旋曲 K382*

1781 年 6 月莫扎特离开了他一向很不满的萨尔茨堡大主教，决定去适合他的维也纳作一名自立自主的音乐家。为了在维也纳打好基础，开拓一条生路，莫扎特采取了借预约音乐会及各种音乐会来介绍自己的作品，同时也借此展露他的钢琴家的本领和方法。这首乐曲就是为这个目的而作的第 1 首钢琴协奏曲类的作品。

乐曲采用优美的稍快板（*Allegretto grazioso*），*D* 大调，2/4 拍，变奏曲式。由活泼可爱的主题与 7 段变奏组成，中间穿插华彩段，最后是以主题为素材构成的尾奏来结束乐曲。变奏曲的主题是二部曲式，共有 16 小节。

例 250




主题的前半部分插在第二变奏之前和第三变奏之后，使本曲有回旋曲的性格。第一变奏由钢琴主奏，是一种装饰优美的变奏；第二变奏钢琴以三连音展开变奏时，长笛、双簧管及圆号演奏主题；第三变奏管乐器休息，由弦乐器演奏，钢琴在快速分解和弦之上，右手呈示主题前半没有装饰音的旋律，后半段则又加以装饰而变奏；第四变奏转成同主音小调 *d* 小调，钢琴展开演奏，虽采用相同的主题，但经装饰化变奏的旋律，特别是其前半段却与

主题原型相差甚远；第五变奏转回 *D* 大调，主题及装饰主题的颤音先由钢琴演奏，随后，长笛及双簧管再吹奏主题；第六变奏速度变成慢板，将倒数第2个变奏的速度改成慢板，是当时的惯例。乐曲大约与第一变奏相同；第七变奏节拍变成 3/8 拍子，同时速度也转变成快板，以轻快的速度展开变奏。之后是华彩乐段，用主题的前半段再现结束全曲。

*A 大调钢琴主奏回旋曲 K386*

此曲作于 1782 年 10 月 19 日，采用稍快板（*Allegretto*），*A* 大调，2/4 拍，回旋曲式。回旋曲主题由乐队呈示。

**例 251**



接着，钢琴将回旋曲主题有力地演奏出来。第一插部在属调呈示，钢琴先唱出可爱的主题。

**例 252**



旋即展开了由三连音的分解和弦组成的快速音群，随后，出现了以正常节奏构成的分解和弦乐句，这两个对比的节奏交织在一块儿。回旋主题第一次再现之后，第二插部以 *f* 小调开始，在钢琴分解和弦的伴奏之下，弦乐以切分节奏演奏浪漫的音型，与钢琴形成绝妙的对比。在华彩乐段之后回旋曲主题第三次出现，随后全曲结束。

**杜舍克，扬·拉迪斯拉夫**（*Dussek, Jan Ladislav*（原姓 *Dusek*）1760 年生于恰斯拉夫、1812 年卒于圣日尔曼－昂－拉伊）。波希米亚作曲家、钢琴家。

杜舍克的有标题的钢琴奏鸣曲，特别是他在应用悲怆的变化音方面，预示了浪漫派钢琴曲的特点。他除作有钢琴协奏曲和钢琴奏鸣曲之外，还写了相当数量的室内乐，包括钢琴三重奏约 20 余首。
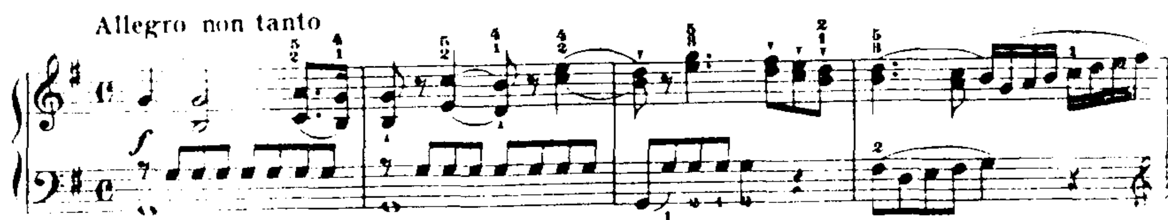
杜舍克的父亲是管风琴家和教师。他幼年即显示出钢琴和管风琴演奏的才能，在布拉格攻读神学之后，在玛林和贝格奥普佐姆任管风琴师。在汉堡师从 *C. P. E.* 巴赫。1782 年作为钢琴家杜舍克在阿姆斯特丹和海牙赢得了巨大的成功。他曾以独奏家的身分访问过柏林、圣彼得堡、巴黎、米兰和伦敦，在伦敦居住近 12 年。1786 年在巴黎曾为玛丽·安托瓦内特演奏。他曾合作经营其岳父的科里音乐出版公司，但迫于经济困难于 1800 年赴汉堡继续作为独奏家巡回演出，与许多资助人结成朋友，最后一位资助人是塔利兰德（贝内文托的亲王）。杜舍克的同时代人盛赞他的触键音色优美。

*G* 大调小奏鸣曲 *Op*. 20—1

杜舍克的钢琴作品经常带有辉煌的特点，作品中八度、双三度、快速音阶经过句和各种钢琴的音型都被采用了。作品 20 共包括 6 首小奏鸣曲，这首是其中第 1 首。

乐曲采用两个乐章的结构。第一乐章是不太快的快板（*Allegro non tanto*），*G* 大调，4/4 拍。主题是富于弹性的，其中切分节奏起着重要的作用，左手在 *G* 音上用八度音型为之伴奏。

**例 253**




第二乐章是小回旋曲，采用小步舞曲速度的小快板，也可以说要像小步舞曲风格那样。一般小步舞曲是用三部曲式，每部分都是二部曲式。但这里只在中间部分用了二部曲式，第一部分和第三部分是三段体。所以连接起来就成了回旋曲式了。这个乐章要求庄重而活跃的情绪。



**贝多芬，路德维希·范**（*Beethoven，Ludwig van*）1770 年生于波恩，1827 年卒于维也纳。德国作曲家、钢琴家。

贝多芬集古典主义之大成，开浪漫主义之先河，他是古典乐派音乐与浪漫乐派音乐的桥梁。贝多芬是最伟大的音乐家，他是音乐的英雄。他的伟大、他的声誉，不仅仅是音乐家中的第一人，而且是近代艺术中最英勇的力量。法国作家、音乐学家罗曼·罗兰赞扬贝多芬说："我不称那些以智力或体力来取得了胜利的人们为英雄，我所称为英雄的，只是些心灵伟大的人。"贝多芬解放了音乐艺术，使其民主化，他是出于内心的需要而创作，而不是为了提供炫技的材料。他彻底改变了他从事写作的每一种曲式。他的音乐本身是伟大的，但他独到之处是伟大的个性的表现，把人心灵里一切感觉毫无保留地显露无遗。从前音乐对人而言只是处于服役的地位，而贝多芬却把音乐和音乐家从中解脱出来。他的创作集中体现了他那巨人般的性格，反映了他那个时代的进步思想，贝多芬音乐的革命英雄主义形象可以用"通过苦难—走向欢乐；通过斗争—走向胜利"加以概括。他的作品，从简单的歌曲到复杂的交响曲，都同民间音乐有着各种各样的联系。因此，他的作品既壮丽宏伟又朴实鲜明，他的音乐既内容丰富，同时也易于为听众理解和接受。贝多芬的音乐集中体现了他那个时代广大人民群众的痛苦和欢乐、斗争和胜利。因此他过去总是那样激励着人们，鼓舞着人们的斗志，即使是现在，贝多芬的作品依然是人们倍感亲切的。

贝多芬的祖父原来住在比利时安多普，于 1732 年 21 岁时离家出走，迁至波恩定居，成为当地选帝侯的宫廷歌唱师。因此，严格说起来，贝多芬并非是纯粹的德国人。他的父亲也是一位宫廷歌唱师，还是个粗暴的酒鬼，总希望利用他的第 2 个孩子路德维希的音乐天才，因为他很早就发现了贝多芬的音乐才能，当时又见到音乐神童莫扎特访问波恩，他便决心训练贝多芬尽快成为莫扎特第二，用以赚钱养家。他用鞭子来教贝多芬，幼小的贝多芬只得一边哭泣一边守着钢琴练习。贝多芬的早年音乐教育得自他的父亲和几位平庸的教师。1778 年 3 月 26 日，科隆的报纸上登着"六岁幼儿"演奏的广告，那是贝多芬的父亲为了要吸引人们的注意，故意将贝多芬的年龄减少两

岁。贝多芬在40岁以前一直认为自己比实际年龄年轻，就是这个缘故。他的母亲是宫廷大厨师的女儿，是一个善良温顺的女性，婚后备受生活折磨，在贝多芬17岁时就去世了。1779年他成为宫廷管风琴师*C.G.*聂费的学生，1784年任他的助手，在他幼年的几位教师中，聂费对贝多芬的帮助较大。是聂费把巴赫的平均律钢琴曲传授给他，帮助他发表他的钢琴作品。此外还指导他音乐以外的课程。

14岁以前，贝多芬受过普通学校教育，19岁时获准进波恩大学听课，在那里攻读了康德的哲学论著和古希腊文学，也接触到法国资产阶级革命的启蒙思想，对他以后的世界观和艺术观产生了很大的影响。1787年年轻的贝多芬受到选帝侯的恩准，前往当时欧洲的音乐中心维也纳观光，在那里拜见了他所敬仰的神童莫扎特，莫扎特给他一个主题让他做即兴演奏，当莫扎特听完之后就预言说，有朝一日贝多芬将震动全世界。不料此时贝多芬收到母亲病重的消息，在维也纳只停留了6周便返回波恩。母亲病故后，不满20岁的贝多芬担负起养活全家的责任。1787年冬季，贝多芬通过挚友*F.G.*维格勒的推荐，进入波恩有名望的布罗伊宁夫人家任家庭音乐教师。在布罗伊宁家的客厅里，贝多芬接触到许多思想进步、学识渊博的教授、文艺家，以及政府中一些较开明的人物。他们谈论莱辛、席勒和歌德，也谈论政治、哲学和艺术，年轻的贝多芬在这里受到进步思潮的影响，树立了艺术要服务于善良、正义和人道主观的艺术观。他和布罗伊宁一家人的友情一直保持到最后。

1792年海顿访问波恩时看到贝多芬的某些早期作品，邀请他去维也纳随自己学习。在那里，因贝多芬举止粗鲁，往往很唐突。贝多芬对于跟海顿上课的效果并不满意，于是改从申克学习理论，后来又师从阿尔布雷贝加学习对位法，从萨列里学习作曲。他在此均未学到更多有益的东西。但自此以后，贝多芬便定居在维也纳，除了偶尔访问一下农村外，他就在维也纳度过了后半生。在维也纳的30年中，贝多芬源源不断地创作出各式各样的乐曲。由于有波恩方面的大力推荐，又有出色的演奏才华，贝多芬迅速进入了维也纳上流社会，他受到显赫人物利希诺夫斯基亲王和夫人的宠爱，曾一度住在亲王府中。此外，金斯基亲王、洛布科维茨亲王、鲁道夫大公都是他的支持者和保护人。1795年，25岁的贝多芬出版了他的第一号作品，即3首为钢琴、

小提琴和大提琴演奏的三重奏。此后5年他又陆续出版了不少作品。《第八钢琴奏鸣曲》(悲怆)是他这段时期的代表作品。这些作品的出版使他的声誉遍及欧洲。

贝多芬终身未婚，婚姻和恋爱问题经常使他烦恼。他追求的对象较多，但终因为阶级、金钱、地位等等导致婚姻的终生失败。贝多芬死后，人们在他的衣柜里的一个秘密抽屉中发现3封热情洋溢的情书，是写给他的"不朽的情人"的，但没有收信人的姓名地址，年份也无法考证。经多年的争论，现在认为收信人是维也纳一夫人安托妮·勃伦塔诺。贝多芬的少数作品是题赠给他的女弟子的，如钢琴奏鸣曲《热情》、《月光》便是。《热情》作于1804年，是为他的学生特蕾泽写的，出版时题赠给她的兄弟弗朗茨。《月光》作于1801年，则直接赠给他的表妹朱丽叶塔。

贝多芬虽然进入上流社会，与王公贵族相往来，但他完全不像海顿那样，置自身于臣仆的地位。1809年贝多芬住在利希诺夫斯基亲王的庄园里，亲王要求他为法国侵略者将领演奏钢琴，贝多芬断然拒绝，冒雨回到自己的家，取下亲王的胸像摔得粉碎。1812年夏，贝多芬在捷克疗养地泰普利茨会见了歌德。一日他们正在挽臂散步，迎面来了皇后和一群贵族，歌德急忙松开贝多芬的臂膀，站在路旁向贵族们脱帽鞠躬，贝多芬则直冲而过，贵族们反而为他让路。贝多芬等歌德赶上来时对他说："我按着您的功绩尊敬您，但您过分抬举他们了。"

贝多芬最致命的悲惨遭遇是耳聋。从1796年开始，到了1800年他的听觉已经越来越不行了。为了要听歌手们的歌声，他不得不坐在离舞台最近的位子。他十分担忧，又不愿明告别人。加上恋爱上的挫折，使他的消极情绪在1802年达到一个顶点。当时他住在维也纳近郊海利根施塔特镇，曾打算自杀，并写下了遗嘱。然而他心中的音乐烈火终于烧毁了这一次的精神危机，他用自己的音乐向全人类、向大自然、向上帝倾诉心中的苦恼。这个时期贝多芬写下了《田园奏鸣曲》与*G*大调、*b*小调、降*E*大调三首奏鸣曲，这些作品反映了他心中信赖与绝望的交互感。此外又写了小提琴与钢琴的奏鸣曲《克莱采》，在曲中吐露了他的心情。

就在这个时候法国南方发生了革命，连维也纳也感染到战争的气氛，贝多芬的学生兼秘书申德勒在一封信上写着："贝多芬崇拜共和主义，他是一

个喜爱自由与国民独立的人。……他希望百姓都能参与国家政治。他希望法国能举行普遍选举，而且他期待着拿破伦，认为这就是人类幸福的基础。”在这样的想法下，贝多芬写下了一首新的交响曲，题名为《拿破伦》，并要将它献给心中的伟人。不料当他完成乐曲时，却传来了拿破伦自立为皇帝的消息，他非常失望，痛声地说：“拿破伦也不过是一个普通人而已！”他把最初的献词撕毁，重新取名，这就是大家喜爱的第三交响曲《英雄》。

贝多芬的创作生涯大致可分为 3 个时期：1800 年以前为早期；1801～1814 年为中期；1814 年以后为晚期。当然其中许多作品的写作年代是交错的，不能完全按完成的年代把它们纳入各个时期。纵观贝多芬一生的创作，他在作曲技术上有许多新的发展：他扩充了奏鸣曲式的结构，加强了它的表现力。他的主题、过渡、副主题都连接的很紧凑，转调也更加自由，打破了过去各乐章之间以及主题与副主题之间的调性关系的陈规，使调性色彩更丰富，适合表现更绚丽壮观的内容；他首先在交响曲中使用谐谑曲，他的谐谑曲在轻快的节奏中表现严肃端庄，甚至是悲壮的如火如荼的情绪，他把谐谑曲写得风起云涌，气慨非凡；他在《第九交响曲》中加入人声，成为交响曲史上的一大创举；是他首先在他的第六交响曲上写下了《田园》的标题，预示了浪漫乐派标题音乐的出现；他极重视音乐中的力度处理，他曾在一个 125 小节的乐章中写了 95 个强弱记号，为了表达情感的突变，强与弱有时突然转换；他善于写变奏曲，曾用一个主题写成 33 段钢琴变奏曲……

贝多芬的晚年生活十分困难，《第九交响曲》的演出虽然获得了辉煌的成果，引起听众如狂的欢乐，人们 5 次以雷鸣般的掌声对他表示敬意，但是这次成功实际上并没有给贝多芬带来半点东西，他的艰难的物质生活状况丝毫没有改变，后来他的健康状况显著恶化，于 1827 年 3 月 26 日在维也纳辞世，他死时身边没有一位亲人。但是在同月 29 日下葬时，却形成了群众性的一个大浪潮，所有的学校全部停课表示哀悼，有两万人护送着他的棺柩。在贝多芬的墓碑上铭刻着奥地利诗人格利尔巴采(1791～1872)的题词：“……当你站在他的灵柩跟前的时候，笼罩着你的并不是志颓气衰，而是一种崇高的感情；我们只有对他这样一个人才可以说：他完成了伟大的事业……”。

**钢琴奏鸣曲 32 首**

贝多芬所留下来的钢琴奏鸣曲包括小奏鸣曲，一共有 36 首，其中最重要的是附有作品编号的 32 首奏鸣曲。由 *Op*. 2 的奏鸣曲开始，一直到 *Op*. 111 的奏鸣曲止，这一过程不但形成了钢琴音乐的大发展史，同时也纵观了贝多芬的一生，构成了他的风格变化的缩影。
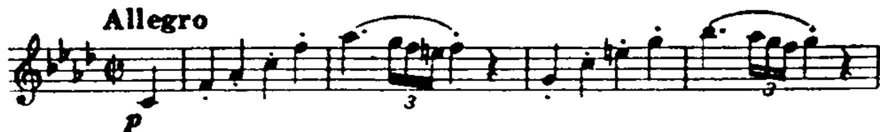
*f* 小调第 1 钢琴奏鸣曲 *Op*. 2—1

作品 2 中包含三首奏鸣曲，完成于 1795 年。每首都有四个乐章，在内容上已经出现了贝多芬强烈的个性以及贝多芬特有的气势恢宏的作风，与当时的风格迥然不同。

这首 *f* 小调是在作品 2 的奏鸣曲中，最有悲剧情绪的乐曲，同时在乐曲中，也已显露出贝多芬精力旺盛的写作欲望。

第一乐章　快板(*Allegro*)，*f* 小调，2/2 拍，奏鸣曲式。此乐章充满了严肃、激情、兴奋、强有力与毅然的决断力。一开始是紧凑的第一主题。

**例 254**




经过由这个主题的动机而成的短暂的经过部，第二主题以 *A* 大调出现，与第一主题形成鲜明的对比，不但旋律线动态相反，而且由连奏所呈现的优美曲线与第一主题的断奏和生动的情趣也迥然不同。

在展开部里，先是第一主题，然后是第二主题的发展，结束部分用第一主题的动机来进入再现部。

第二乐章　慢板(*Adagio*)，*F* 大调，3/4 拍，没有展开部的奏鸣曲式。这个乐章是安详而柔和的，旋律是充满感情如歌的。开始的主题是从贝多芬于 15 岁时在波恩的 *C* 大调钢琴四重奏的第二乐章转用过来的。
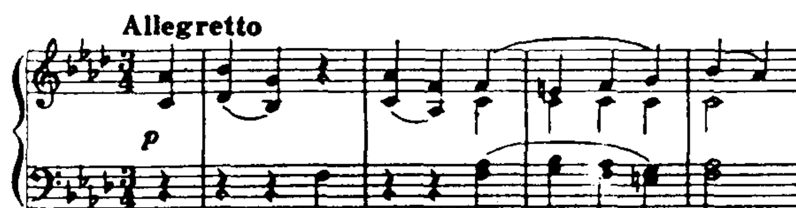
**例 255**



第二主题在 C 大调呈示。经过 5 小节的经过部后，立即将两个主题做变化再现，短小的结尾，用更富于装饰性和更平稳的情绪来静静的结束乐曲。

第三乐章　稍快板的小步舞曲（*Menuet allegretto*），*f* 小调，3/4 拍。此乐章生动活泼并充满了幽默感。主题是有诙谑曲趣味的。

**例 256**




主题反复之后，经过中间乐节，主题再度出现在下声部。中段是 F 大调，最后又回到小步舞曲。

第四乐章　最急板（*Prestissimo*），*f* 小调，2/2 拍，奏鸣曲式。是最具有贝多芬魄力的终曲，也是作品 2 三首奏鸣曲中表现最为大胆，最有独创性的乐章之一。乐章中充满了戏剧性，有如兴奋的暴风骤雨突然袭击，或某种大事件突发一般。第一主题以在当时算是不寻常的强音的动机开始。

**例 257**




第二主题在 *c* 小调呈示，这个主题伴随着三连音，显得很有动感。展开部以降 A 大调的新主题开始，接着发展第一主题，三连音的流动逐渐减弱力度，突然又以强音出现第一主题而进入再现部。尾奏中激烈的热情慢慢提升，最后以下降的琶音突然结束。

*A 大调第 2 钢琴奏鸣曲 Op. 2—2*

这首奏鸣曲是作品 2 中最明朗、最优美的，整个乐曲充满年轻人的希望和率直的情感。贝多芬在这首乐曲中第一次在钢琴奏鸣曲中使用了谐谑曲。虽然这一谐谑曲还没有像中期的作品那样具有激烈的内容，但是至少他已

十分明显的、有意识的向这个方向走去。

第一乐章 活泼的快板（*Allegro vivace*），*A* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。这个乐章富于机智而且非常活泼，具有男性的气概。第一主题是将细碎的片段连接起来的舒畅愉快的主题，其结构上的坚定和明确，说明了贝多芬的乐曲结构在技术上已很成熟。
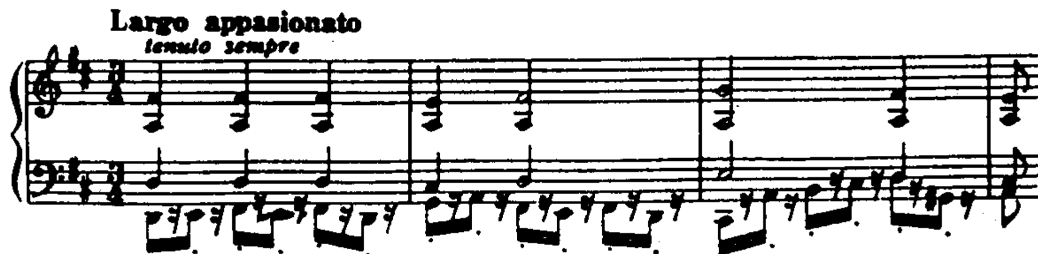
**例 258**




第二主题在 *e* 小调上呈示并向前发展。展开部有较大的规模和充实的内容。首先开始的是在 *C* 大调上奏出的强有力的第一主题，此后只用这个主题以相当复杂的技法向前发展。再现部中第一主题之后，第二主题以 *a* 小调再现，最后以经过部用过的悠扬的尾奏平静地结束。

第二乐章 热情的最缓板（*Largo appassionato*），*D* 大调，3/4 拍，三部曲式。虽然有热情地标记，但其实并没有激昂的感情表现，而是一首优美的音乐，整个乐章充满了宗教性气息。主题是在低音部给人印象很深的断奏的伴奏之下，缓慢地奏出很有深度的旋律。

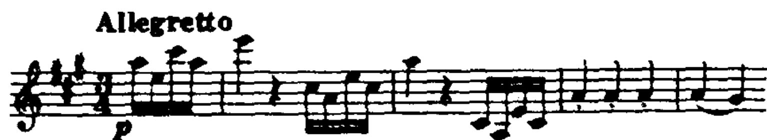
**例 259**




这个旋律夹着中间乐节再一次出现之后，出现了 *b* 小调的优美的旋律而进入中部。在再现部之后，用最初的主题构成的较长的尾奏结束这一乐章。

第三乐章 稍快的谐谑曲（*Scherzo allegretto*），*A* 大调，3/4 拍。由于这是个生气勃勃的谐谑曲乐章，因此在速度上要看成快板（*Allegro*），主题由谐谑曲意味的轻妙的动机构成。

例 260




中段是 *a* 小调，将优美的主题旋律加以反复，夹着 *C* 大调的乐节再以 *a* 小调再现，然后，大反复到谐谑曲部分。

第四乐章　优雅的回旋曲(*Rond grazioso*)，*A* 大调，4/4 拍，回旋曲式。虽然是一首华丽的回旋曲，不过，却已经具备了贝多芬独特的内容感。乐曲中充满了柔和的情感，轻快优美的经过句更加强了曲子的表情，其中有相当高水平的钢琴技巧，似乎在致力于将钢琴音乐的表现力做更广更大的扩展。回旋曲的主题是舒畅而华丽的。

例 261




经过部之后，出现极为优美的第一插部主题。然后回旋曲主题再现。精力充沛的第二插部主题在 *a* 小调上呈示。这个主题有强有力的节奏和断奏所组成的三连音。接着回旋曲主题第三次出现。经过部后，第一插部主题也以 *A* 大调再现，。此后，回旋曲主题以发展形式又一次再现，尾奏使用这个回旋曲主题与第一插部主题做热烈华丽的增强，最后以回旋曲主题的明朗轻快的气氛，平静地结束全曲。
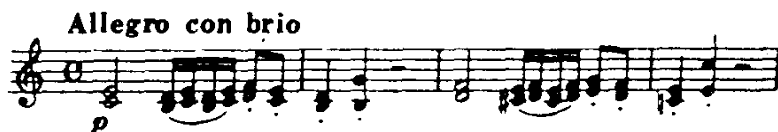
*C 大调第 3 钢琴奏鸣曲 Op. 2—3*

在作品 2 中这首钢琴奏鸣曲的规模最大，而且钢琴技巧也十分的华丽，充分地把当时贝多芬称心得意的气慨描绘了出来。同时也好像是有意把以往日积月累起来的钢琴音乐技巧，一下子都收进里面一样。曾经有人说，*f* 小调第 1 钢琴奏鸣曲与日后的《悲怆》和《热情》是相通的，而这首奏鸣曲却是暗示了《华德斯坦》的方向。

第一乐章　有活力的快板(*Allegro con brio*)，*C* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。熊熊燃烧的烈火与强劲的力量支配全乐章，由于内容非常丰富，要求演

奏者必须具备高超的技巧去亮丽而灿烂地演奏。第一主题具有贝多芬的刚毅不屈的动机，给人以有充分发展性的感觉。
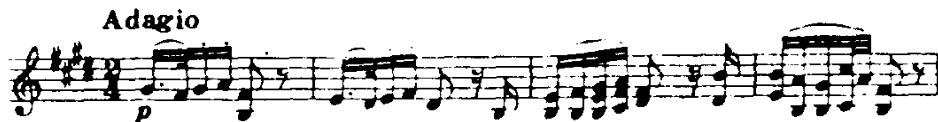
**例 262**




随后，出现了两个新的主题，一个在 *g* 小调，一个在 *G* 大调。在呈示部的小结尾里，又展示有十分华丽的技巧，同时，也用上了新的旋律。展开部由小结尾所出现的新旋律开始，并在奏出了华丽的琶音之后，即进入第一主题的发展。主题的开始动机做无数次的反复之后，出现第一主题而进入再现部。尾奏非常长大，在幻想性的琶音之后奏出的华丽的华彩乐段，在第一主题做回想之后，突然膨胀增强，最后强有力地结束乐章。

第二乐章　慢板(*Adagio*)，*E* 大调，2/4 拍，自由的回旋曲式。这个慢板乐章可以窥见到贝多芬后期的浪漫性倾向，即把器乐音乐向绘画性、诗性提升。不仅到达了直接用耳朵可听到音的感情表现，并且可以看到眼前浮现的画面，甚至可以想像得出音乐中发生的故事，这些乃是优美而流畅的音乐，加上整然的形式在必然发展的范围内进行而造成的结果。这个慢板从一开始便能够感受到它所洋溢的情绪。回旋曲主题拥有丰富的和弦与悠然美丽的旋律。
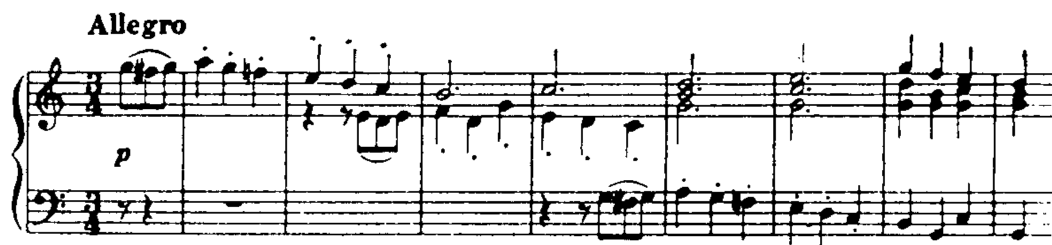
**例 263**




插部主题以 *e* 小调出现，在这一部分中，左手越过弹奏细腻音型的右手，在高音区以类似对话的形式弹奏优美的音型。之后，回旋曲主题再现，当开始时的动机以很强的力度奏出时，第二主题再度以 *E* 大调出现。最后再一次出现回旋曲主题的变奏，即以平静的尾奏而终曲。

第三乐章　快板谐谑曲(*Scherzo allegro*)，*C* 大调，3/4 拍。主题是以对位法做活泼的进行。
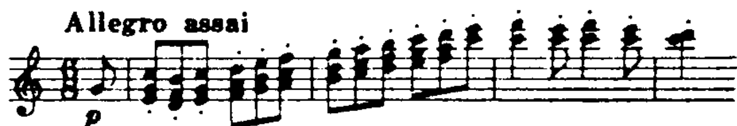
例 264




这段反复之后，夹着由这一主题的发展所构成的中间乐节而再现主题。并以仍旧用主题为材料而有强烈重音的小结尾来结束诙谑曲。中段是 *a* 小调，由快速三连音的琶音所开始。大反复到诙谑曲之后，乐章即以慢慢消失的尾奏结束。

第四乐章　甚快板(*Allegro assai*)，*C* 大调，6/8 拍，回旋曲式。这是一首规模很大的回旋曲，拥有丰富的材料，是明朗、生气勃勃和兴奋的，技巧也极为华丽。回旋曲主题以断奏方法做节节上升之势，十分轻快。

例 265




第一插部主题在 *G* 大调，是与回旋曲主题形成对比的极为优美的旋律。回旋曲主题再现后，在 *F* 大调出现了十分优雅的第二插部主题。回旋曲主题第三次出现以后，第一插部主题以 *C* 大调再现，最后的回旋曲主题是伴着颤音出现的，十分华丽，结尾以八度音程的强奏做戏剧性的结束。
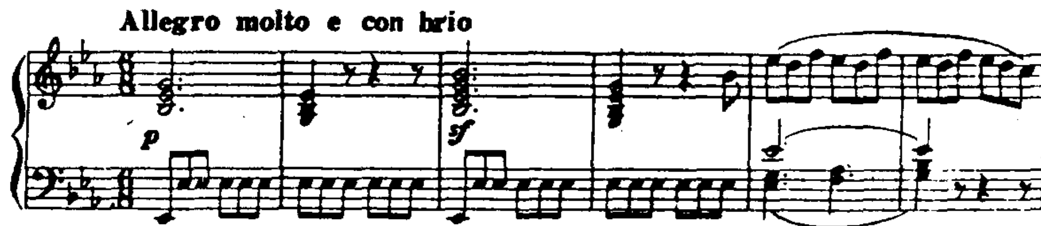
**降 *E* 大调第 4 钢琴奏鸣曲 *Op*. 7**

这首奏鸣曲的结构比作品 2 大得多，内容也相当丰富。贝多芬将此曲题赠给他的学生巴巴拉，她是一位才华卓越的女钢琴家。因为这首奏鸣曲的优雅气质，当时人们将它称作“所爱的女郎”。

第一乐章　抖擞的快板(*Allegro molto e con brio*)，降 *E* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。这是一首将年轻的贝多芬丰富的感情起伏表现出来的宏大的乐章，尤其是要将戏剧性的人生注入到奏鸣曲中的意图，已经表露得相当明显。虽然尚未产生像贝多芬中期作品那样明晰的效果，但还是能够从作品里

的最底层所流动的一股热乎乎的某种东西中感觉出来。第一主题是在左手奏着几乎是贯穿全部乐章的节奏，而由右手奏出由和弦的动机与八分音符所构成的旋律。
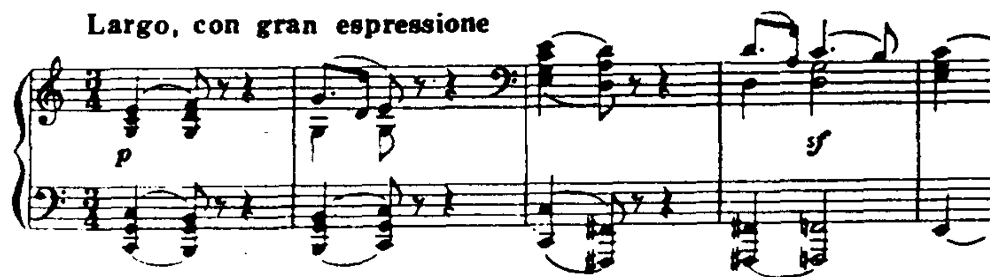
例 266




带有丰富和弦性的第二主题在属调降 *B* 大调。展开部比较短小，最初先强有力地奏出第一主题，并且以这个主题为主进行发展。再现部是由强有力的第一主题的再现开始，第二主题以主调再现。在庞大的尾奏中，用第一、第二主题做轰轰烈烈的结束。

第二乐章　富有表情的最缓板（*Largo con gran espres ione*），*C* 大调，3/4 拍，三部曲式。这一首具有充实的音响、多样的色彩感以及深厚情绪的徐缓乐章，很显然的已远比前面作品 2 要成熟得多。首先是音响优美而高雅的主题。
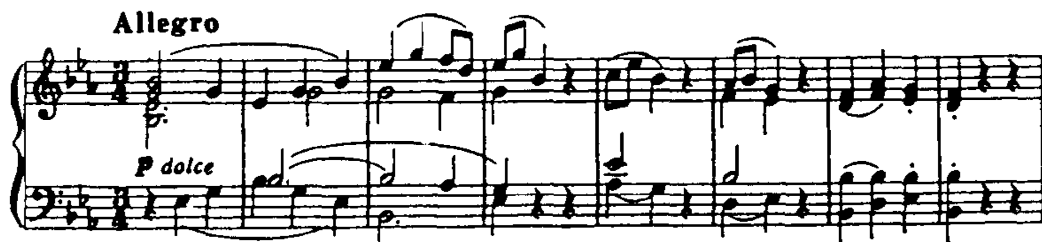
例 267




经过 *G* 大调的中间乐节，主题以变奏形态再度出现。中部则转为降 *A* 大调，随着断奏的伴奏奏出厚重的主题，就以此向前发展逐渐恢复稳定后，以很弱的力度再现最初的主题，尾奏用中部主题，最后，乐章幽静地结束。

第三乐章　快板（*Allegro*），降 *E* 大调，3/4 拍，三部曲式。这一乐章是优雅、欢快的。第一段是开始于柔和、温柔的主题。

例 268




由这个主题的动机构成一段优美的乐段之后，再反复一次，接着经过一段将主题以卡农形式作发展的短暂中间乐节之后，便是主题的再现。中段是 *e* 小调，几乎都是三连音的分解和弦。当中段奏完，便回到第一段，然后结束。

第四乐章　回旋曲，温柔的小快板（*Poco allgretto e grazioso*），降 *E* 大调，2/4 拍。由高音区画着波浪下降的优美的回旋曲主题充满魅力而且很有表情。

例 269




具有颤音特征的第一插部主题以降 *B* 大调呈示，这个主题多少有点僵硬，与柔和的回旋曲主题形成有趣的对比。回旋曲主题再现之后，接着出现精力充沛的第二插部主题，然后继续扩大发展。回旋曲主题幽静的第三次出现后，第一插部主题也以降 *E* 大调再现，跟随的是装饰得非常优美的最后一个回旋曲主题。
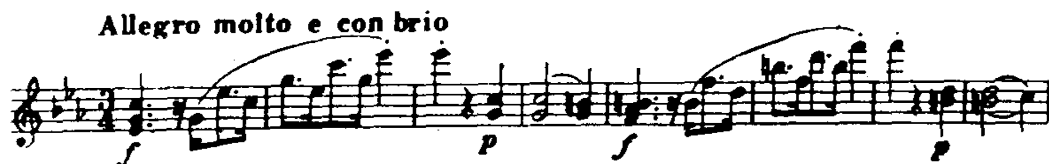
*C* 小调第 5 钢琴奏鸣曲 *Op*. 10—1

作品 10 中包含三首奏鸣曲，这三首都很有贝多芬的个性，相互之间并没有类似，每一首都有自己的明显特征。第 1 和第 2 首是三个乐章，第 3 首却又回到四个乐章，构成相当大型的乐曲。在作品 10 中，充分的表现了贝多芬是如何地苦心孤诣，为各种奏鸣曲能在古典的简洁与内容的充实两者兼容并蓄情形下，打破惯例，脱离既成的模式而勇往直前的姿态。

第一乐章　极快而抖擞的快板（*Allegro molto e con brio*），*c* 小调，3/4

拍，奏鸣曲式。乐曲是由主和弦与分解和弦向上上行的意志性动机，以及另一个与之形成对比的，弱的优雅动机连接起来的利落的第一主题而开始。

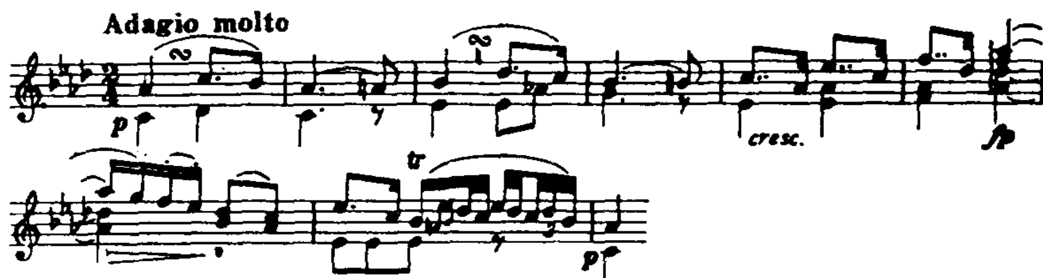
例 270




第二主题在降 *E* 大调出现，是一个具有优美旋律的主题。这个主题经反复、发展，走向高潮而出现第一主题的音型，然后以短小的结尾逐渐归于平静而结束呈示部。展开部首先以 *C* 大调很有气势地奏出第一主题，接着把第二主题作大胆的变化。在再现部中则把第一主题作短暂的再现，其次是第二主题先以 *F* 大调，然后以 *c* 小调再现，最后用小结尾结束。

第二乐章　极慢板（*Adagio molto*），降 *A* 大调，2/4 拍，没有展开部的奏鸣曲式。乐曲非常优美，也有很深的诗情，这个乐章的第一主题应该用柔和优美的触键与彻底的连奏把旋律透过键盘表现出来。

例 271




第二主题在降 *E* 大调以很弱的力度极为优雅地奏出。

例 272

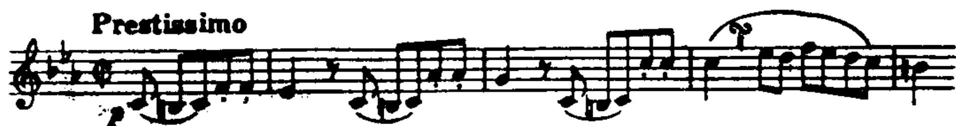



在再现部中，两个主题以优美的变奏再现，最后以第一主题所构成的尾奏做轻轻的结束。

第三乐章　最急板的终乐章（*Finale prestissimo*），*c* 小调，奏鸣曲式。这

是一个仅有120小节,"完全是贝多芬作风的"乐章,充满了幻想与幽默感。第一主题由双手齐奏开始,属于同一动机的反复,多少带有一点焦虑的气氛。

例273




第二主题在降*E*大调呈示,用断奏奏出,同时也一样有轻快的节奏。展开部很短,只有11小节,完全是以第一主题开始的动机发展。在再现部里,第一主题再现之后,第二主题用*C*大调来再现。最后,乐曲渐慢、渐弱地结束。

*F*大调第6钢琴奏鸣曲*Op*.10—2

第一乐章　快板(*Allegro*),*F*大调,2/4拍,奏鸣曲式。是活泼而朴素的乐章。第一主题是轻快的,而且节奏很有特点。

例274




经过由第一主题开始的动机所构成的短暂的经过部,唱出了*C*大调的第二主题。展开部后,第一主题以*D*大调再现,接着用*F*大调再现第二主题。

第二乐章　小快板(*Allegretto*),*f*小调,3/4拍,三部曲式。第一段的主题由双手的齐奏开始。

例275
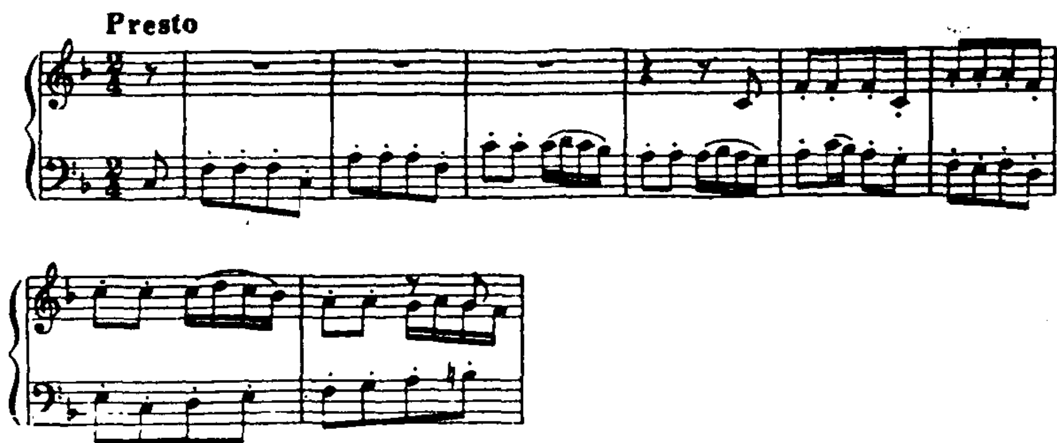



这个主题加以反复后,音乐进入了二声部的以五度的卡农进行的中间

乐节。接着以右手再现主题，左手在 4 小节后也用卡农紧跟其后。中段是降 *D* 大调，主题极为温和。此主题用降 *A* 大调反复时，左手出现新的音型。经过简单的发展之后，主题以主调做变形的再现，然后夹一段较长的休止而变成经过部，随即进入第三段。第三段是第一段的变化再现。

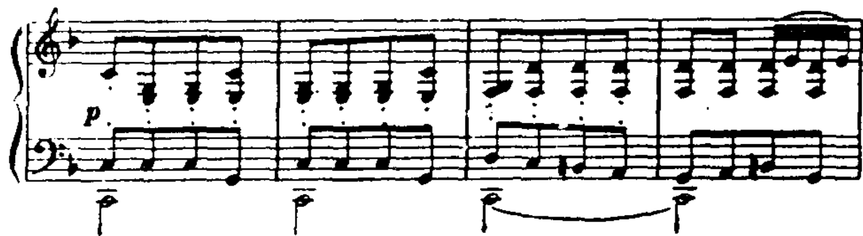
第三乐章　急板（*Presto*），*F* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。呈示部一开始是在左手出现 4 小节主题，接着在右手将主题移高八度进行模仿。

**例 276**




接着再以五度音程模仿，形成赋格曲风格的进行。第二主题以 *C* 大调奏出。这个主题是以第一主题做为素材构成的，所以与第一主题没有很强的对比。

**例 277**




展开部中将第一主题转位，以 *A* 大调的齐奏先出现，接着开始做对位法的进行。第二主题在 *D* 大调上出现。再现部中第一主题用很强的力度再现，右手是很热烈的快速音群。华丽的经过部之后，第二主题以 *F* 大调再现，最后以急速的渐强做为尾奏结束全曲。

*D* 大调第 7 钢琴奏鸣曲 *Op*. 10—3

一般认为这首钢琴奏鸣曲在作品10中，是最为杰出的作品。结构上又回到了初期的4个乐章，内容上更加深刻。关于这首乐曲，贝多芬曾经对他的弟子说过这样一段话："将正陷于悲哀里的人的心理状态，用各种光线和阴影的微妙变化来加以描绘出来。"

第一乐章　急板（*Presto*），*D*大调，2/2拍，奏鸣曲式。在结构上比以往的乐曲更有紧凑的感觉。此乐章华丽灿烂而且明确有力、快速、内容丰富。第一主题是由齐奏所奏出的拥有暗示性的动机开始。

例278




开始的下降动机虽然用弱奏奏出，但是所用的却是贝多芬所独有的富于内含劲力的素材。这一素材不但在本乐章里随时可见，而且还在完成它所负担的重要任务。之后出现了*b*小调极为优美的旋律，这个旋律逐渐增强之后，第二主题在*a*小调出现。

例279




展开部是由弱急速到强而进入第一主题开始了强有力的发展。展开部较短。再现部中先再现第一主题，呈示部中出现的*b*小调极为优美的旋律在这里以*e*小调再现，第二主题回主调再现。最后是一个华丽的尾奏。

第二乐章　凄凉的缓板（*Largo e mesto*），*d*小调，6/8拍，奏鸣曲式。这是在整个乐曲中最有紧张感的乐章，是一首贝多芬在这一时期的所有作品中，表情最深刻的作品。此外，这也是贝多芬在钢琴奏鸣曲的独立乐章中，最后一次使用最缓板。乐曲的开始是含有悲戚表情的第一主题。

例 280




第二主题是 *a* 小调有柔和之美的旋律，将此变奏之后，接三小节用经过部的旋律所组成的小结尾，进入展开部，并以 *F* 大调出现沉重的主题。当音量逐渐增强时，印象深刻的六十四分音符快速音群继续的浮沉飘忽。这些部分使人感觉到业已具备了贝多芬中期以后徐缓乐章所具有的深度了。在再现部里是将第一主题缩短再现，再现第二主题之后的尾奏里，则将第一主题的动机在低音部奏出，而高音部则流出细腻的分解和弦的伴奏。

第三乐章　快板的小步舞曲（*Menuet allegro*），*D* 大调，3/4 拍，三部曲式。由前一乐章阴郁的气氛一变而成为明朗的小步舞曲，像这类色彩的突变是贝多芬的特色之一。小步舞曲的主题是极为柔和的。

例 281




中段是 *G* 大调，以右手三连音为中心，左手反复跳跃很大的 16 小节的主题之后，返回小步舞曲部分而结束。第四乐章　快板回旋曲（*Rondo allegro*），*D* 大调，4/4 拍，回旋曲式。回旋曲主题是由疑问的动机开始，据说贝多芬是用这个动机来表现他的忧郁。

例 282




第一插部主题开始时是 *D* 大调，中途则转为 *A* 大调。回旋曲主题再现后，立即出现了降 *B* 大调的第二插部主题，造成一个强有力的顶点。然后是回旋曲主题的发展，此后又以回旋曲主题、第一插部主题、又再一次回旋曲
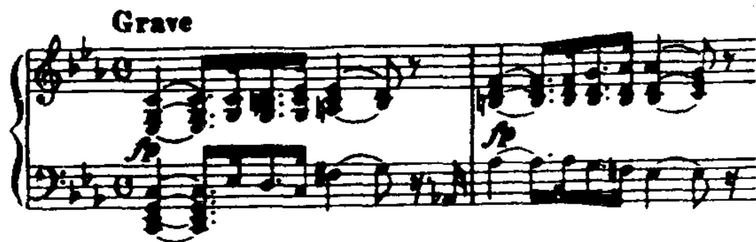
主题的顺序进行。在尾奏中,"忧郁"的动机仍在横冲直撞的活跃地进行着,最后乐曲在静静的气氛中结束。

*c 小调第 8 钢琴奏鸣曲(悲怆)Op. 13*

这个作品作于 1799 年,是贝多芬初期钢琴奏鸣曲的顶点的杰作。贝多芬将其题献给卡尔·李希诺夫斯基伯爵。李希诺夫斯基伯爵是一个音乐爱好者,与莫扎特有亲密交情,同时对于贝多芬,也很快就看出他的才华并积极给他援助。"悲怆"这个标题是贝多芬自己起的,由此我们会领悟到这部作品是一部悲壮激昂、热情洋溢的奏鸣曲。这部构思雄伟、手法简练的作品以其戏剧性的力量激动着人心。
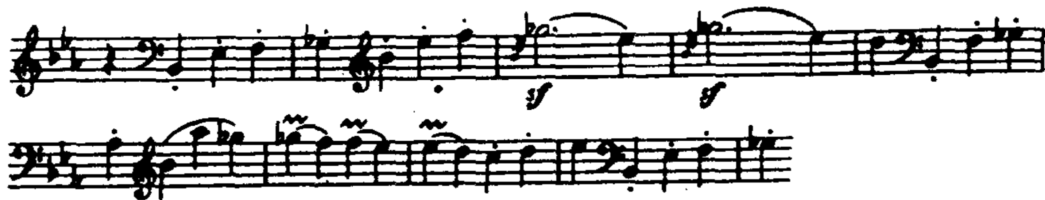
第一乐章　庄严的慢板转辉煌的快板(*Grave allegro molto e conbrio*),*c* 小调,奏鸣曲式。引子好象是沉重的压力伴随着痛苦的叹息,这是乐曲内容的重心,用 4/4 拍。主部是 2/2 拍,开始时是用断奏而上升的第一主题。表现了汹涌起伏、不可遏止的热情。

**例 283**
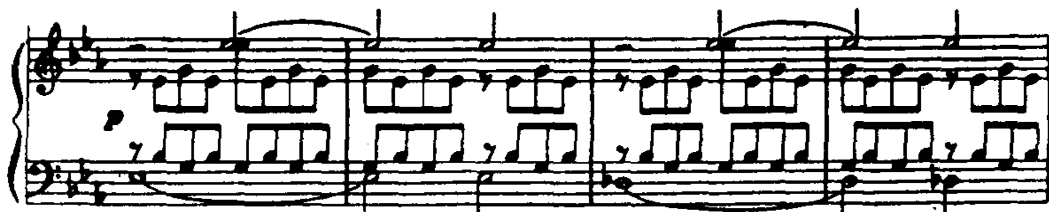



第二主题有两个旋律,第一个旋律是降 *e* 小调,富有轻快的流动感。

**例 284**



第 2 个旋律是降 *E* 大调,以漠然的节奏感逐渐趋向于高潮,造成非常有效果的对比。

例 285




展开部首先出现慢板旋律，然后进入快板发展第一主题。在再现部中，第一主题再现之后，第二主题的第一个旋律以降 *e* 小调、第 2 个旋律以 *c* 小调来再现。在尾奏里，仍有慢板的短暂出现，随后由第一主题结束。

第二乐章　如歌的慢板(*Adagio cantabile*)，降 *A* 大调，2/4 拍。三部曲式。抒发了宁静诚挚的感情，是在贝多芬以往的缓慢乐章中，最为优雅的乐章。第一段是淳朴、优美的抒情旋律，响彻着圣咏式的和声和管风琴一般的音响。
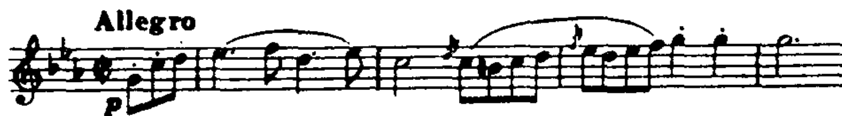
例 286




这个旋律非常接近德国的民歌，因此有人将这一乐章改编为男声合唱曲。中部是由降 *a* 小调的主题开始，在内声部附有三连音伴奏，造成紧张的气氛。第三段是第一段的再现，但中部的三连音仍然继续不断地进行。

第三乐章　快板的回旋曲(*Rondo allegro*)，*c* 小调，2/2 拍，回旋奏鸣曲式。充满田园风味，富于幻想的性格。贝多芬用这一乐章的柔美、轻巧来和第一乐章的冲动、热情形成对比。主要主题虽然旋律很美，但却带有欠稳定的游移情绪。

例 287



这个旋律和德国民歌的音调有密切的联系，使我们联想起清澈的牧笛声和淙淙的流水声。它还蕴藏着一种柔肠寸断的悲伤情绪。第二主题在降*E*大调呈现之后，主要主题第二次出现。第三主题以降*A*大调奏出，这是一个幽静而柔和的主题，里面使用有巧妙的对位技法。经过部后主要主题第三次出现，同时很快用主要主题的动机转为*C*大调，然后第二主题在*C*大调上再现。最后，主要主题再一次简单的再现即进入尾声。尾声中又提出了严肃的问题，并给予了肯定的回答，表现出坚强不屈、斩钉截铁一般的意志和力量。

*E*大调第9钢琴奏鸣曲 *Op*.14—1

这是用非常明快的形式所写的乐曲。

第一乐章　快板(*Allegro*)，*E*大调，4/4拍，奏鸣曲式。主题是明朗的，接着在*B*大调上呈示线条单纯的第二主题。展开部里最初用第一主题，然后是以八度奏出的新旋律，左手以十六分音符伴奏。第一主题再度出现后结束展开部。随后是强有力的再现，其中第二主题也在*E*大调上再现。

第二乐章　小快板(*Allegretto*)，*e*小调，3/4拍，三部曲式。第一段是从拥有诙谐情绪的主题开始。
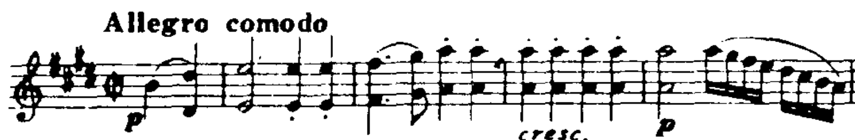
**例 288**




中部是*C*大调，经过句后，大反复至第一段，尾奏是用中部主题中的动机，最后轻轻结束乐曲。

第三乐章　悠闲的快板回旋曲(*Rondo allegro comodo*)，*E*大调，2/2拍。回旋曲主题是随着三连音的流畅伴奏奏出的。

**例 289**




第一插部主题在*B*大调轻轻地出现。这个主题非常单纯，同时稍加变
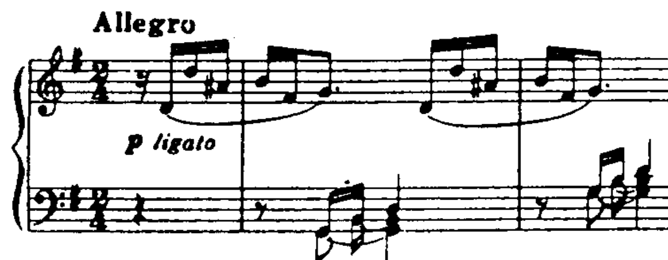
形来反复，然后立即连接回旋曲主题的再现。第二插部主题在 *G* 大调上强有力的出现。回旋曲主题第三次再现之后，第一插部主题以 *A* 大调再现，把最后的回旋曲主题装饰得非常华丽，随后结束全曲。

*G* 大调第 10 钢琴奏鸣曲 *Op*. 14—2

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，这是最简易的乐曲之一。因为曲调非常优美可爱，所以多半被选为初学者学习用曲。

第一乐章　快板（*Allegro*），*G* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。优美的第一主题是由快乐地来回移动的右手的动机，加上左手做简短的对答所组成的。
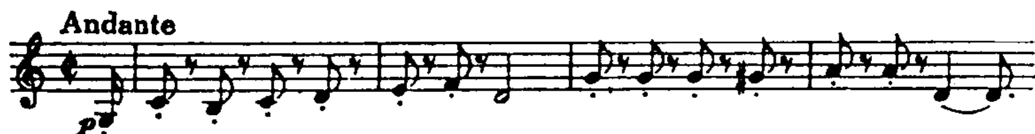
**例 290**




第二主题以 *D* 大调的三度的下行走句奏出，与第一主题一样拥有快乐的表情。展开部较长，首先以 *g* 小调出现第一主题，接着是第二主题的发展。然后第一主题的动机移到左手，右手则继续弹奏引导高潮。再现部之后，乐章以第一主题的动机而构成的尾奏来轻轻结束。

第二乐章　行板（*Andante*），*C* 大调，2/2 拍，变奏曲式。这是贝多芬第一次在钢琴奏鸣曲中用变奏曲形式。主题是很奇特的，有很多的断奏和休止符。

**例 291**




第一变奏是左手奏主题，右手则奏含有切分音的对比声部；第二变奏与主题相同，是属于用很多断奏和休止符的怪异的变奏，在后面接着有 4 小节的经过乐句；第三变奏的音符很细腻，在右手的十六分音符的动态中做主题的变奏，主题变得非常华美。尾声只有 6 小节，回到主题气氛后，突然的以很

强的力度结束乐章。

第三乐章　极快板的谐谑曲(*Scherzo allegro assai*),G 大调,3/8 拍,回旋曲式。回旋曲主题像跳跃一样的轻快,同时是简单的三部曲式。

**例 292**
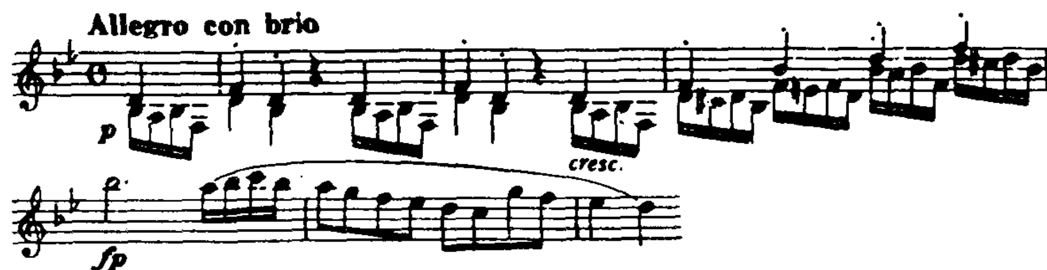



第一插部主题是 *e* 小调,用弱的力度奏出。回旋曲主题再现后,出现缓和的第二插部主题,这部分充满抒情性。回旋曲主题再次再现后,是一段回旋曲主题的发展部分。当三连音奏出时,以 *G* 大调出现的新的乐思成为尾奏,最后再一次回想回旋曲主题而结束全曲。

降 *B* 大调第 11 钢琴奏鸣曲 *Op*. 22

整个乐曲充满着青春的气息和年轻人的感情,没有一丝灰暗的阴影。这个类型的作品已是最后一首了,此后的作品开始做各式各样的尝试。这首奏鸣曲可以说是感情、结构、钢琴效果等方面非常平衡的作品,也可以说这是贝多芬初期风格的最后而又最杰出的一首奏鸣曲。

第一乐章　抖擞的快板(*Allegro con beio*),降 *B* 大调,4/4 拍,奏鸣曲式。第一主题的开始是明快的动机,用弱的声音奏出。

**例 293**




第二主题是 *F* 大调,用两手相距八度音程而奏的柔和的旋律。接着经过由琶音而开始的华丽部分,进入小结尾,小结尾是在 *F* 音的震音之上奏出的新旋律。展开部的开始是用小结尾所出现过的动机倒反过来排列的罕见手法,然后再加上开始的十六分音符做舒畅的发展。再现部是呈示部的严格再现。

第二乐章 富有表情的慢板（*Adagio con molto espresione*），降 *E* 大调，9/8 拍，奏鸣曲式。旋律上有极其细腻的表情，乐曲拥有浪漫气氛。这个乐章一直非常受注目，使人联想到“浪漫派的夜曲”。在幽雅的和弦之上所唱出的第一主题是夜曲风格的抒情性旋律。

例 294




短暂的经过部之后，接着唱出降 *B* 大调的第二主题，也是有丰富的装饰性和十足的抒情味。展开部只将第一主题发展。在再现部里，第一主题以变奏出现，变得更加优美，第二主题是用降 *E* 大调再现。

第三乐章 小步舞曲（*Menuet*），降 *B* 大调，3/4 拍。是传统形式的小步舞曲，但中间部的小调部分是贝多芬独特的精力充沛的音乐。乐曲以明朗优美的主题开始。

例 295




中间部是十六分音符音型与强奏的和弦的二部曲式。之后从头再奏一遍小步舞曲而曲终。

第四乐章 小快板回旋曲（*Rondo allegretto*），降 *B* 大调，2/4 拍，回旋曲式。回旋曲主题充满青春气息，柔和而优美。

例 296




8 小节的旋律以八度音程重复，即成装饰性的终止。第一插部主题是 *F* 大调，是即兴性、幻想性的。后半的三十二分音符，更为增加幻想性。回旋曲

主题再现后，第二插部主题在 *b* 小调呈示，此后便出现右手三十二分音符，左手十六分音符断奏的华丽的新主题。回旋曲主题第三次是以变奏方式出现的，第一插部主题在降 *B* 大调再现，然后又再一次出现回旋曲主题的变奏，后结束全曲。

降 *A* 大调第 12 钢琴奏鸣曲 *Op*. 26

第一乐章　多变化的行板(*Andante con variazione*)，降 *A* 大调，3/8 拍，变奏曲式。主题是三部曲式，最初的 8 小节基本乐思被加以反复，形成对比的另外一组中间的 8 小节承接其后，再度重复最初的主题而结束。

**例 297**
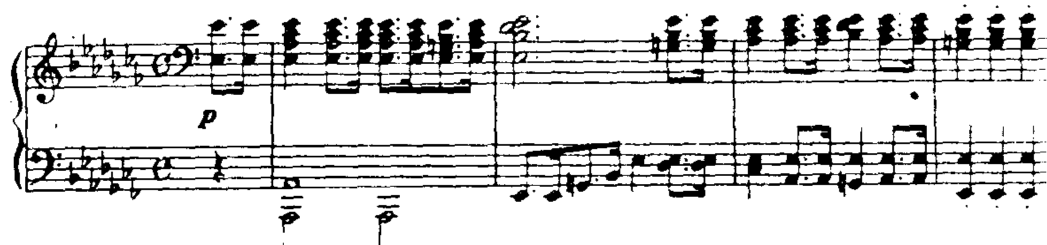



第一变奏是带有优美的动机和富于幻想性的气氛；第二变奏则将主题移至低音部，而用右手进行伴奏；第三变奏是降 *a* 小调，右手以切分音将主题做沉重的变奏，到处设置的强音以增加悲怆的气氛；第四变奏有谐谑曲的性格，在此部分也频繁地使用切分音；最后的第五变奏，是将主题旋律埋在细微的音型里，造成极为瞑想性的气氛。最后，仍然以主题的变奏所构成的短暂而幽静的尾奏结束。

第二乐章　极快板的谐谑曲(*Scherzo allegro molto*)，降 *A* 大调，3/4 拍。这是与前后乐章形成明显对比的，充满活力的谐谑曲。谐谑曲主题从降 *E* 大调开始，然后将最初的 4 小节以降 *A* 大调加以反复。夹着由这一主题的动机所构成的富于力度变化的中间乐节，以 *f* 小调再现主题。中间部是属于拥有舒畅气氛的 8 小节主题，以及用同样节奏的后半部所组成的二段体。中间部之后大反复到谐谑曲。

第三乐章　“悼念某一英雄的送葬进行曲”，降 *a* 小调，4/4 拍。进行曲有拥有沉重附点节奏的主题开始。
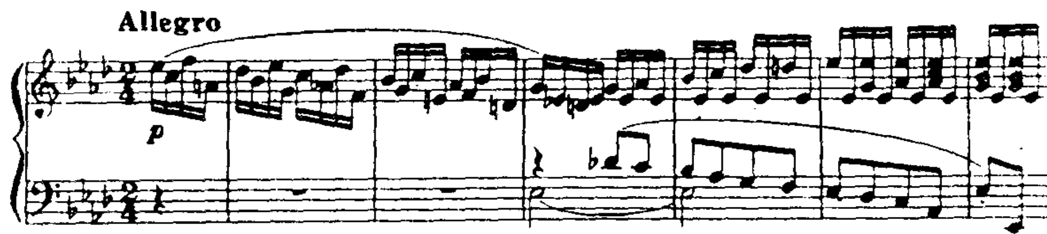
例 298



然后夹着一段短短的中间乐节再度出现主题。中段很短，只反复前半和后半各 4 小节。第三段 *a* 小调是第一段的完全再现。

第四乐章 快板(*Allegro*)，降 *A* 大调，2/4 拍，回旋曲式。这是富于流动性而又充满青春气息的乐章，与前面的进行曲形成明显的对比。回旋曲主题开始 6 小节后，马上以复对位法的转位来加以反复。

例 299
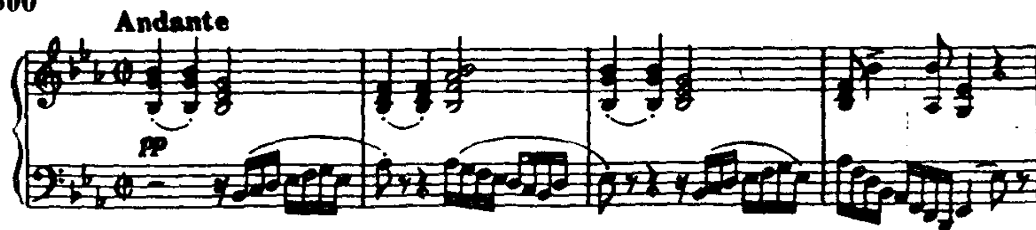



第一插部主题出现在降 *E* 大调，旋律是用断奏法演奏，非常明朗，伴奏则是从回旋曲主题演化而成。回旋曲主题忠实的再现后，立即以 *c* 小调出现了第二插部主题。回旋曲主题在主调第三次出现之后，第一插部主题也用同样的调再现而进入尾声。

降 *E* 大调第 13 钢琴奏鸣曲 *Op*. 27—1

这首乐曲附有“幻想曲风格的奏鸣曲”的标题，使乐曲的性格十分明显。

第一乐章 行板—快板—行板(*Andante allegro andante*)，降 *E* 大调，2/2 拍的行板，中间是 6/8 拍的快板，三部曲式。一开始是柔和的行板主题。

例 300



进入快板音乐一改常态，突然以强的气势开始，力度上做了剧烈的变化。与行板平静的气氛形成强烈的对比。第三部分是第一部分的变化再现。

第二乐章　活泼的甚快板（*Allegro moito e vivace*），*c* 小调，3/4 拍，三部曲式。实际上这是一首谐谑曲。旋律性不强，第一段主题反复后，夹着以此材料的中间乐节而再现主题。中段是 *A* 大调，二段体，第三段是第一段的变化再现，用右手的连奏，左手的断奏使气氛比第一段更为急躁不安。最后强有力地奏出尾声，并直接进入第三乐章。
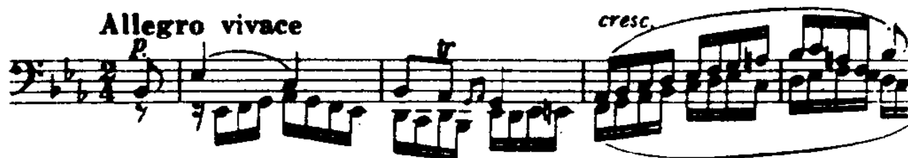
第三乐章　充满表情的慢板，活泼的快板（*Adagio con esprsione allegre vivace*），降 *A* 大调，3/4 拍。这是一首充满深厚感情的抒情诗。第一段是 8 小节稳重的主题。

**例 301**




接下去是一段像是由瞑想中醒过来一样的华彩而进入降 *E* 大调部分，2/4 拍的极快板。

**例 302**




乐曲接下去是回旋曲，其中两个主题轮流以不同方式出现，最后乐曲在强有力的气氛中结束。

升 *c* 小调第 14 钢琴奏鸣曲（月光）*Op*. 27—2

这首钢琴奏鸣曲之所以被称为“月光”，是由于德国诗人路德维希·莱尔什塔勃（1799～1860）把此曲第一乐章比作“犹如在瑞士琉森湖月光闪耀的湖面上摇荡的小舟一样”而来的。因“月光”这个名称使这首钢琴奏鸣曲成为满天下家喻户晓的名曲。贝多芬写于 1801 年，是题献给他的第一个恋人朱丽叶·琪察尔蒂的。贝多芬与朱丽叶于是年在布伦斯维克家相识，朱丽叶年方 15 岁即在维也纳成为贝多芬的学生。贝多芬对这位魅力十足的少女非

常倾心。1801 年 11 月 16 日给友人的一封信中，贝多芬写到："我这一次的变化是因为一个非常有吸引力的小女孩而起。她爱着我，我也非常爱她。两年来头一次幸福降临在我身上了，我心里产生了结婚后一定会很幸福的感觉，这可以说是生平的第一次。只是很遗憾，我们的身份不同。"也许就是因为这一身份的差异，恋爱并没有成功。当贝多芬遭到恋爱失败并患了耳病后，在他的作品里反映了痛苦失望的心情。这首曲子正是他"幻想维持得不久，痛苦和悲愤已经多于爱情"（罗曼・罗兰语）心境的反映。贝多芬将这首乐曲标为"幻想曲风的奏鸣曲"。它自由、即兴的性质突出地表现在结构上。全曲共 3 个乐章，打破了传统奏鸣套曲各乐章的排列次序。

第一乐章　持续的慢板（*Adagio sostenuto*），升 *c* 小调，2/2 拍，三部曲式。情感的表现极其丰富，有冥想的柔情，悲伤的吟诵，也有克制着的冲动和阴暗的预感。虽然伴奏、主题和力度的变化不大，但仍通过和声、音区和节奏的变化，细腻地表现了作者心弦的波动。乐曲一开始由不断流出的三连音画出无边的幻想。4 小节之后，第一主题淡淡地出现。

**例 303**




接着在 *B* 大调出现了另一个新的主题。中间部由第一主题开始，三连音曲折有致的走向高音区，呈现急躁不安的情绪。随后，主题平静地再现而进入第三段。前面的 *B* 大调旋律以升 *c* 小调再现，然后以低音继续奏出基础动机的尾奏，慢慢消失而终曲。

第二乐章　小快板（*Allegretto*），降 *D* 大调，3/4 拍，复三部曲式。李斯特形容这个乐章为"两个深渊之间的一朵花"，与第一乐章迥然不同的轻快的表情和紧张的气氛调和得极为优美，同时与两边的乐章衔接得也非常完美。第一段是连奏与断奏呼应的主题开始。

例 304




然后再以变奏加以重复，中部也在降 D 大调。最后再现第一段。这个乐章好象是瞬息间留下的温存的微笑。

第三乐章　激动的急板(*Pesto agitato*)，升 c 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。虽然在音调上与前乐章有紧密联系，但表达的感情则完全不同。第一主题是热情不可遏制的沸腾和爆发，犹如激烈的狂怒，又好象是连连的跺脚声。

例 305




第二主题像是从心底里发出来的申诉。

例 306
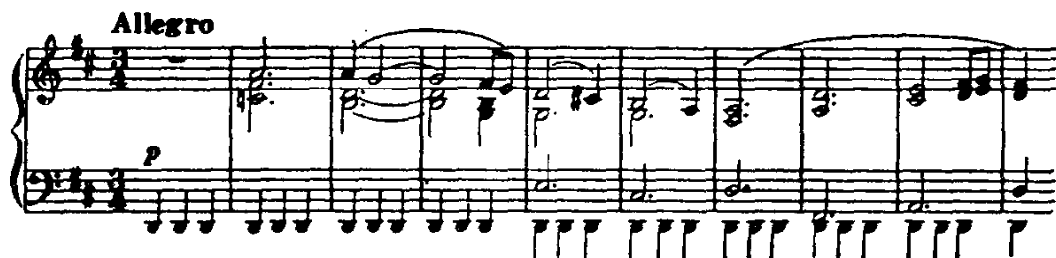


结束部中连续八分音符斩钉截铁般的节奏，表现了热情的冲动和坚强的意志。经过短短的展开部后，内心的激动表现得更为强烈。在尾声中，沸腾的热情达到顶点时，突然沉寂下来，但汹涌澎湃的心情并没有就此平静，而是在作最后的冲击。

*D* 大调第 15 钢琴奏鸣曲(田园)*Op*. 28

"田园"这个曲名并不是贝多芬自己所作的标题，是汉堡的出版商克朗兹(1789～1870)，由于当时十分流行拥有田园情调的音乐，于是为这首曲子取了这一名称。

第一乐章　快板(*Allegro*),*D* 大调,3/4 拍,奏鸣曲式。第一主题在低音持续弹奏的 *D* 音上悠闲地唱出。

**例 307**




第二主题在 *A* 大调上呈示,华丽的音群与第二主题的发展相互交替,至小结尾又出现一个可爱的新乐思,并增强至高潮。展开部以第一主题为素材进行发展,这一段有用八分音符构成的非常流畅的对位。在再现部中,第二主题回主调再现。最后,音乐在极为温和的气氛中慢慢结束。

第二乐章　行板(*Andante*),*d* 小调,2/4 拍,三部曲式。第一段以断奏的伴奏音型优雅柔和地奏出主题。
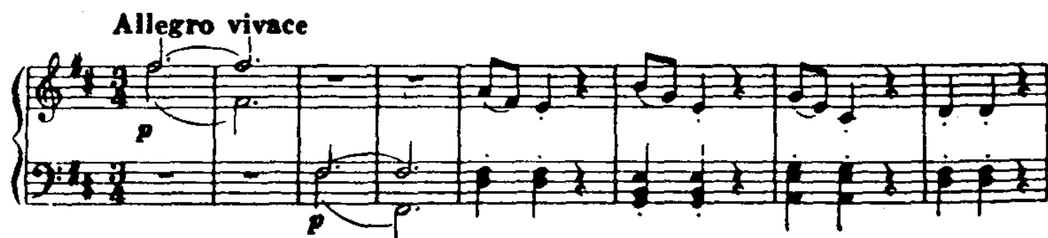
**例 308**




中段是 *D* 大调,开始于惹人爱怜的主题。第三段是第一段的变化再现,到了尾声,音乐则回想开始的主题和中段的主题,并像梦幻般的结束。

第三乐章　活泼的快板谐谑曲(*Scherz allegro vivace*),*D* 大调,3/4 拍。首先是由大幅度下降的印象性动机开始的主题。

**例 309**
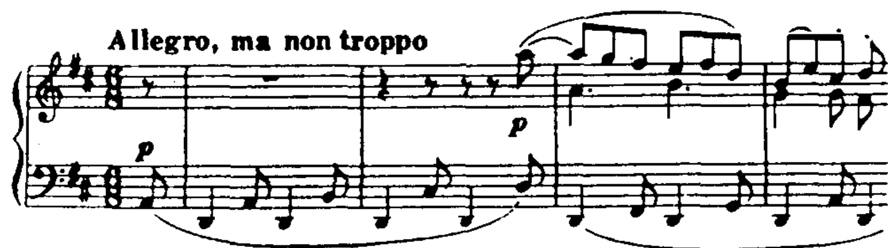



然后夹着一段把这一主题用在低音部的中间乐节而再现主题。中段是

*b* 小调，是民歌风的朴素的主题。最后反复到前面的诙谑曲。

第四乐章　不太快的快板回旋曲（*Rondo allegro ma troppo*），*D* 大调，6/8 拍。这是充满晴朗而快乐的田园气氛的音乐。这首乐曲自古以来，就有很多人对它做过文学上的形容，如“远方传来的钟声，或是森林的细语”、“跳跃嬉戏喧嚷的健康的村庄儿童”、“牧童的音乐”等等，有各种非常丰富的幻想。回旋曲主题拥有轻快的节奏。

**例 310**




第一插部主题是 *A* 大调，节奏与回旋曲主题的伴奏节奏相同。回旋曲主题再现后，出现第二插部主题。随后是华丽的经过部并转为回旋曲主题，接着第一插部主题也以 *D* 大调再现，最后是回旋曲主题的变化，将速度转为急板，右手是连奏的快速动作，左手则弹奏回旋曲主题的伴奏型，之后渐强结束乐曲。

*G 大调第 16 钢琴奏鸣曲 Op. 31—1*

作品 31 由三首奏鸣曲组成。贝多芬的学生车尔尼说过，贝多芬在这时候曾向小提琴家克伦布·霍尔兹说“我对自己过去的作品并不感到满意，我打算今后朝着另一新的方向进行”。虽然贝多芬的这段话是否就是指这三首奏鸣曲我们不得而知，但是不管如何，新的东西已在这些作品中萌芽，并大步接近“华德斯坦”和“热情”这确是不容争辩的事实。

第一乐章　活泼的快板（*Allegro vivace*），*G* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。第一主题是以弱奏轻快奏出的动机和附点节奏的动机所构成。

**例 311**



第二主题是 *B* 大调明朗的旋律，在低音部反复之后，再转至上声部反复而进入小结尾。展开部是将第一主题用强弱变换的方法进行。再现部先以很强的力度再现第一主题，第二主题回到 *E* 大调。尾声用第一主题构成，一面用很多的休止，一面柔和而优雅的结束。

第二乐章　温雅的慢板(*Adagio grazioso*)*C* 大调，9/8 拍，三部曲式。第一段是由起自颤音的优美的主题开始，用断奏为之伴奏。中段是降 *A* 大调的粗放的主题。尾奏是第一部分主题的延深。这是拥有甜美柔和表情的乐章，是在贝多芬的徐缓乐章中，唯一含有歌谣风旋律的乐章。

第三乐章　稍快板的回旋奏鸣曲曲式( *Rondo allegretto* )，*G* 大调，2/2 拍。这是一首轻快的回旋曲。主要主题以弱的力度柔和的奏出。

**例 312**
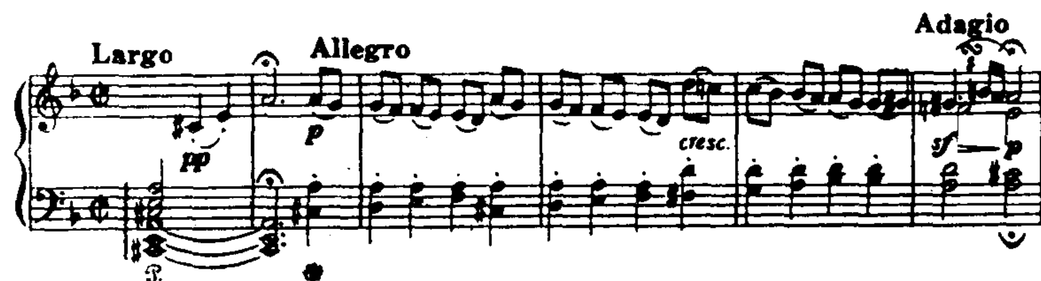



副主题以 *D* 大调出现，不过因为是三连音构成的，旋律的成分稍嫌薄弱。展开部是将主要主题以卡农方法进行，副主题的三连音也在里面一起进行。主要主题第三次是在八度上出现，副主题也以 *G* 大调再现。最后，在低音部产生颤音，一面急速地渐强，一面将速度转快，以热烈华丽的音响结束全曲。

*d* 小调第 17 钢琴奏鸣曲(暴风雨)*Op*. 31—2

这是作品 31 中，在内容上最有强烈特色的乐曲。以“暴风雨”称呼这首钢琴奏鸣曲，原因是因为有一次贝多芬的学生辛德勒向他询问 *d* 小调和 *f* 小调钢琴奏鸣曲表现什么时，他说：去读一下莎士比亚的《暴风雨》吧。这首乐曲就因此而称为现在的名称。乐曲写于 1802 年夏天。全曲充满着奇异的、灰暗的紧迫感，乐思也相当大胆。

第一乐章　最缓板与快板(*Largo allegro*)，*d* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。第一主题包含了沉思、激动、疑问三种不同的速度。

**例 313**




第二主题从叹息呻吟的音调，上升为悲壮激昂的热潮。展开部首先以最缓板开始，接着转为快板而成为充满活力的发展。再现部中，第一主题的第一个音调发展为意味深长的喧叙调，然后热情激动的快板回答了喧叙调提出的问题。在再现部中，音乐形象的矛盾和冲突表现得比展开部更为尖锐。

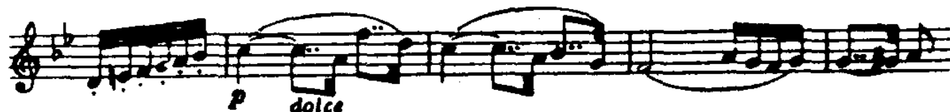
第二乐章 慢板（*Adagio*），降 *B* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。如果说犹如暴风骤雨般的第一乐章是戏剧的第一幕，那么明净、安谧的慢板第二乐章就是暂时的宁静。它像一首夜曲，第一主题是庄严沉静的内心歌唱，旋律不断在高音区和低音区上交替着，象征着纵横驰骋的思维活动。

**例 314**




第二主题则是纯朴而明朗的，具有民歌的风格，用 *F* 大调呈示。

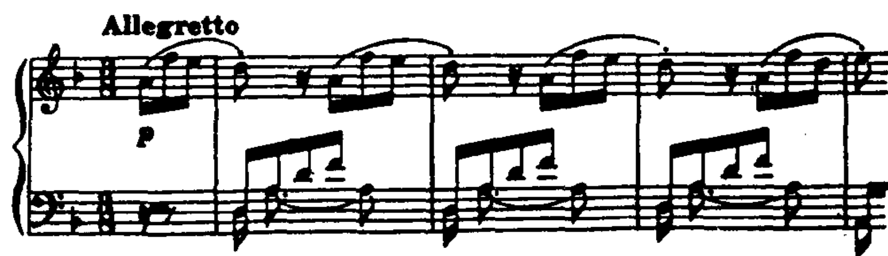
**例 315**




没有展开部直接进入再现部，第一主题是变化再现，第二主题回主调再现。

第三乐章 稍快板（*Allegretto*），*d* 小调，3/8 拍，奏鸣曲式。用川流不息的十六分音符，表现出一种活泼奔放的精神境界。

例 316




降 *E* 大调第 18 钢琴奏鸣曲 *Op*. 31—3

与前面的 *d* 小调钢琴奏鸣曲形成对比，充满着明朗活泼的气氛。

第一乐章　快板(*Allegro*)，降 *E* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。第一主题以好象是轻轻呼唤一样的动机开始。
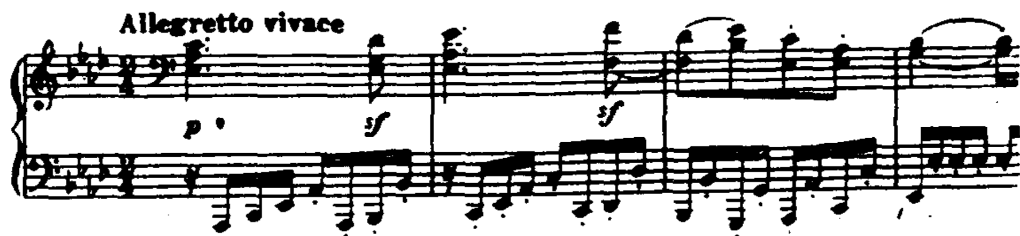
例 317




第二主题是一段清新舒畅的优美旋律，它经过一段明显的段落之后，转为降 *B* 大调。展开部发展第一主题开始的动机。再现部是将第二主题以降 *E* 大调再现，然后以第一主题所构成的尾声结束乐章。

第二乐章　甚快板的谐谑曲(*Scherzo allegro vivace*)，降 *A* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。从幽默感十足的第一乐章的气氛一进到本乐章，谐谑风更强，甚至还会忍俊不住而捧腹大笑。强烈的节奏、生硬古怪的断奏的进行，力度的激烈变化等，造成特异的高潮。第一主题顿音很强，拥有僵硬粗糙的断奏的伴奏音型。

例 318



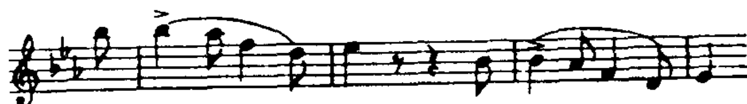

经过部的表情是怪异的，在其升高至顶点时，随着左手的激烈节奏而出

现第二主题。展开部是由 *F* 大调的第一主题开始，之后立即到第二主题，当第一主题再度出现之后进入再现部。

第三乐章　温和的小步舞曲( *Menuet moderato e grazioso* )，降 *E* 大调，3/4 拍。这是贝多芬在钢琴奏鸣曲中最后一次用小步舞曲。这首小步舞曲是简单的二段体，各部分都加以反复，后半段是以开头的主题作为素材。中间部是三段体，之后再度转为小步舞曲。

第四乐章　热情如火的急板(*Prest con fuoco*)，降 *E* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。极为明朗华丽的乐章，有金碧辉煌之美，充满了青春喜悦的感觉。由第一主题的八分音符所构成的流动性节奏，以及在其上面跳跃的、极似狩猎的号令一样的旋律，是决定这个乐章性格的主要因素。因此曾有人称这个乐章是“一种德国人的塔兰泰拉舞曲”。

**例 319**



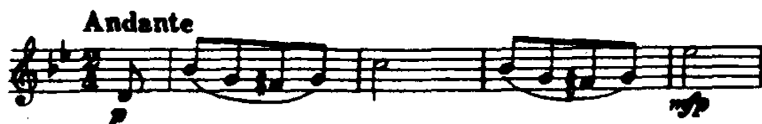
第二主题出现在降 *B* 大调。展开部首先是经过部乐思的发展，然后是第一主题、第二主题的展开。在再现部中第二主题转成降 *G* 大调。

*g* 小调第 19 钢琴奏鸣曲 *Op*. 49—1

作品 49 由两首奏鸣曲组成。从简易的作曲和演奏的容易这一点上看，有人认为很可能是为了学生们练习而作的，时至今日仍然为初学者当做练习曲采用。最初出版时的标题是“两首简易奏鸣曲”。但是其中的音乐之美，却非比寻常，是属于艺术品位极高的作品。

第一乐章　行板(*Andante*)，*g* 小调，2/4 拍，奏鸣曲式。第一主题的表情是略带灰暗的。

**例 320**




经过部后是降 *B* 大调的第二主题。展开部首先在第二主题的动机上加

颤音并用齐奏进行，接着虽然出现即兴的音型，但主要用第二主题的发展来进入再现部。

第二乐章　快板的回旋曲(*Rondo allegro*)，*G* 大调，6/8 拍。回旋曲主题是三段体，是个可爱的主题。继最初的旋律之后，有 4 小节的中间乐节，然后又再现最初的旋律。插部主题是在降 *B* 大调上呈示的优雅的旋律。经过跟前面相同乐思的经过部，回旋曲主题再现，并稍加发展。插部主题第二次出现是在 *G* 大调，最后是经过变化了的回旋曲主题，并由这一主题表现得更加轻快的尾奏做爽朗明快的结束。

*G* 大调第 20 钢琴奏鸣曲 *Op*. 49—2

第一乐章　不太快的快板(*Allegro ma non troppo*)，*G* 大调，2/2 拍，奏鸣曲式。第一主题是明快单纯的，包含了这一乐章的素材。

**例 321**




第二主题是 *D* 大调，与第一主题的素材有联系。呈示部反复后的展开部以 *d* 小调的第一主题开始，在很可爱的节奏进行下进入再现部。

第二乐章　小步舞曲速度(*Tempo di menuet*)，*G* 大调，3/4 拍，回旋曲式。回旋曲主题带有小步舞曲优雅柔和的节奏。

**例 322**




第一插部主题以 *D* 大调轻盈的流出后，从连接回旋曲主题开始的动机的经过部，而进入回旋曲主题的再现，接着第二插部主题突然出现，这是个 *C* 大调的前进性乐思。最后回旋曲主题再度出现，并进入尾奏。

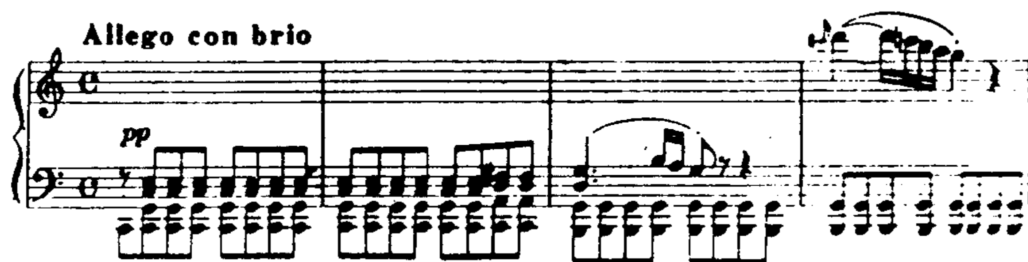
*C* 大调第 21 钢琴奏鸣曲(华德斯坦)*Op*. 53

作于 1804 年，是题献给在波恩时代的朋友华德斯坦伯爵的，它又被人称为"黎明'。华德斯坦伯爵(1762～1823)出身于波希米亚，1787 年到波恩

后与贝多芬相识。他非常爱好音乐,因此深爱着贝多芬的音乐才华,对贝多芬的成长有极大的贡献。他给贝多芬在经济上的援助固然很大,但是他以一个有教养的年长者所给予的精神上的鼓励和援助,却比经济上的更大更可贵。

第一乐章　富有生气的快板(*Allegro con brio*),*C* 大调,4/4 拍,奏鸣曲式。这个乐章绘声绘色地表现了一幅大自然的景象。首先,使我们联想起黎明醒来时小鸟的啾啾声和自然界的各种声音,以后在突然的静寂中,大地又发出神秘的响声。在灿烂的阳光下,莺啼燕语,清泉潺潺,人们的心灵被大自然所陶醉,禁不住发出如醉如痴的赞美,唱出了欢快、优美的歌声。乐曲一开始,在八分音符的和弦弱奏之后,引出高音区灿烂辉煌的第一主题。

例 323




第二主题是 *E* 大调,是以柔和的和弦所进行的抒情性的旋律,与第一主题的戏剧性性格形成对比。展开部先展开第一主题,然后是第二主题,之后所进行的是三连音音型的发展。再现部是将接在第一主题后的经过部加大,并在 *A* 大调上再现第二主题。

第二乐章　极慢板(*Molto adagio*),*F* 大调,6/8 拍,三部曲式。庄重而宁静,简短而凝练,是向宏伟的第三乐章的过渡。据贝多芬的学生里斯说,第二乐章原是长大的行板,后来贝多芬接受别人的劝告,换成了现在这个短短的慢板,原来的行板则单独出版,成为著名的《心爱的行板》。极慢板首先以很弱的力度断断续续所奏的主题开始。接着出现加强力度唱出来的缓慢的旋律。然后再度奏出开始的主题,并扩大为对话式的进行而进入第三乐章。

第三乐章　回旋曲,中速的稍快板(*Rondo allegretto moderato*),*C* 大调,2/4 拍,回旋曲式。比第一乐章更为响亮、透明,规模也更大。辽阔的平原,远处的小丘和风光明媚的莱茵河,都沐浴在灿烂的阳光下。人们在大自然的怀抱中,快乐地奔跑着、舞蹈着,唱着一首欢快的民歌,与流水潺潺之声
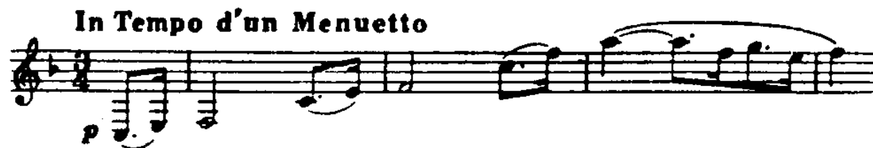
和风吹树叶的籁籁声混成一片。其主题是莱茵区采葡萄者的民歌。一共出现三次，每次出现都装饰得焕然一新。最后，速度加快，欢快的民歌变成了活泼的舞曲。乐曲中有各种很难的演奏技巧，显示出灿烂的钢琴音乐会效果。

*F* 大调第 22 钢琴奏鸣曲 *Op*. 54

这首奏鸣曲由两个乐章构成。
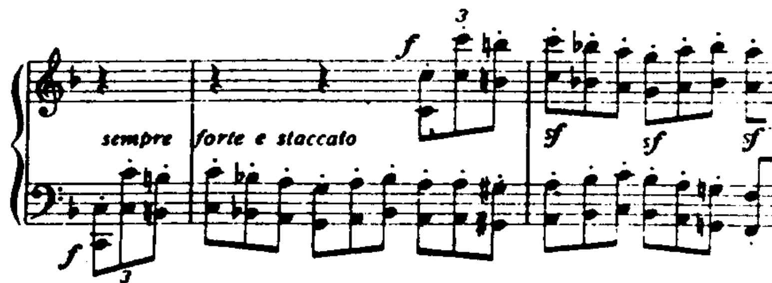
第一乐章　小步舞曲速度(*In tempo d' un menuetto*)，*F* 大调，3/4 拍。柔和的第一主题有小步舞曲风格和节奏。

**例 324**




第二主题激烈地出现，两个声部形成卡农形式，与第一主题形成强烈对比。

**例 325**




第二乐章　小快板(*Allegretto*)，*F* 大调，2/4 拍，三部曲式。主题在低音部以单音奏出，然后高音部两小节后紧跟其后一起进行。第二段是这一主题的发展，由 *A* 大调开始，然后不断进行各种转调。结尾转快速，这部分也完全只用第一主题。

*f* 小调第 23 钢琴奏鸣曲(热情)*Op*. 57

贝多芬认为这是自己最好的一首钢琴奏鸣曲，并题献给他的崇拜者弗朗茨・勃伦斯维克伯爵。勃伦斯维克伯爵是个非常爱好音乐的乐迷，尤其擅长大提琴，对贝多芬的音乐更是佩服得五体投地。“热情”的名称是汉堡出版商克朗茨所起，由于它确切地说出了乐曲的本质，因此沿用至今。评论家们把这首乐曲比作“火山的爆发”、“火山般的奏鸣曲”、“花岗石河床中的火

流”，总之，离不开火一样的热情。

第一乐章　甚快板（*Allegro assai*），*f* 小调，12/8 拍，奏鸣曲式。是英雄和热情形象的发展。第一主题表现压抑的情绪和对光明的期望，阴森逼人的“命运”动机引起了强烈的反抗。

例 326




第二主题在音调和节奏上与第一主题有密切的联系，表现对幸福生活的向往。但是理想很快破灭，在进一步的展开中，不可遏制的热情和尖锐剧烈的斗争像汹涌澎湃的怒涛一样掀起了壮阔的波澜。当第一主题再现时，“命运”动机变成了一片隆隆声，更显得焦急不安。再现部是一股热情的巨流，再接再厉的斗争一直贯穿到结尾。

第二乐章　流动的行板（*Andante con moto*），降 *D* 大调，3/4 拍，变奏曲式。与第一乐章的热情形成鲜明的对比，表现灵魂并没有被痛苦折磨死，仍能够享受美感，并陶醉在美妙的理想境界中。赞歌式纯朴的主题后面，跟着三个变奏，节奏逐渐活跃，描写从沉思中活动起来的心灵，克服了痛苦、不安和失望，意志又坚强起来。主题的旋律线虽然平淡明晰，但却优美无比。

例 327




第一变奏是左手带有切分音的简单的变奏；第二变奏是右手在十六分音符中将主题的旋律加以变奏，而左手随着进行描绘单纯的旋律线；第四变奏是进一步细分为三十二分音符，由左右手进行主题的旋律；结尾给人以风暴即将来临之预感，没有停顿，直接进入第三乐章。

第三乐章　从容的快板（*Allegro ma non troppo*），*f* 小调，2/4 拍，奏鸣
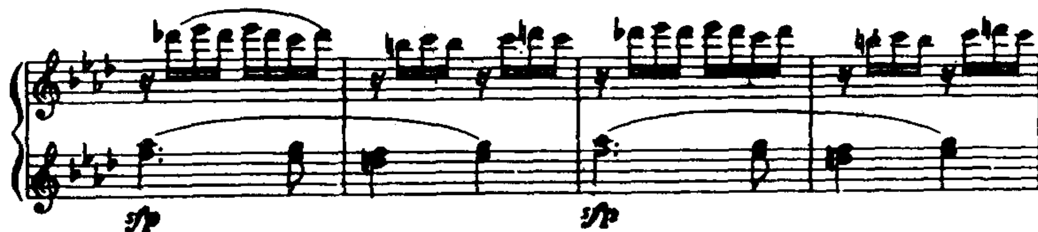
曲式。斗争的规模更加宏大,并具有百折不挠的气势。引子中响起了战斗中的军号声。气势奔腾的第一主题,犹如炽烈的斗争激情,一泻千里,势不可挡。

**例 328**




第二主题表现顽强的反抗和挣扎。

**例 329**




在展开部中,进一步表现出对幸福生活的向往和内心的激动。最后。沸腾的音流汇合成一支英勇的进行曲,胜利即将到来,欢欣鼓舞的音调激励着人们前进。

据贝多芬的学生里斯回忆:1804 年夏天,贝多芬在散步的路上一直哼着一个调子。里斯问他,他回答说:“这是我想到的一首奏鸣曲最后快板乐章的主题。”走进屋子后,贝多芬连帽子也来不及脱,就奔向钢琴弹奏这个崭新的乐章达 1 小时以上。最后贝多芬对里斯说:“今天我不能给你上课了,我还需要工作。”具有非凡气质的热情奏鸣曲的最后乐章就是这样诞生出来的。

升 *F* 大调第 24 钢琴奏鸣曲 *Op*. 78

第一乐章　如歌的慢板(*Adgio cantabile*),2/4 拍。不太快的快板(*Allegro ma non trppo*),4/4 拍。升 *F* 大调,奏鸣曲式。开始是 4 小节如歌似的慢板,之后进入不太快的快板主部。

**例 330**




第二主题在升 *C* 大调出现，是一段由柔和的曲线所画出来的旋律，非常优美。
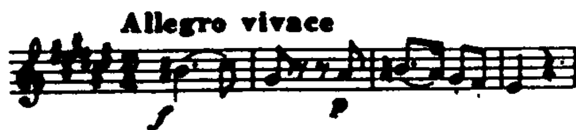
**例 331**




展开部首先以升 *f* 小调出现第一主题，以后是由开始的节奏和十六分音符的音型来进行发展。之后是再现部。

第二乐章　活泼的快板(*Allegro vivace*)，升 *F* 大调，2/4 拍，回旋奏鸣曲式。主要主题的力度变化非常明显，是像相互呼应一样的乐思。

**例 332**




副主题由前面所出现的小音型的重叠所构成。当主要主题以 *B* 大调出现后，副主题以主调升 *F* 大调再现，最后再一次以升 *F* 大调奏出主要主题，进入尾声而结束。
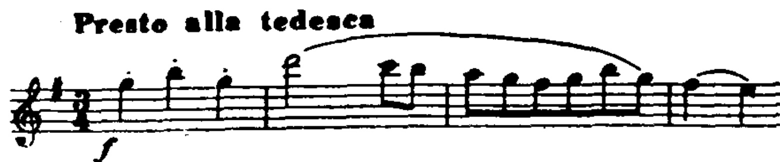
*G* 大调第 25 钢琴奏鸣曲(杜鹃) *Op*. 79

贝多芬在 1801 年 7 月 21 日给出版社的一封信中写到："请将两首奏鸣曲(作品 78、79)分别出版。假如要同时出版，则请将 *G* 大调命名为'简易奏鸣曲'或'小奏鸣曲'"。1801 年 11 月的初版，标题就依照贝多芬的要求用了"小奏鸣曲"。由于在乐曲中可以听到杜鹃的叫声，所以，这首奏鸣曲也称"杜

鹃奏鸣曲”。

第一乐章　德国情调的急板（*Presto alla Tedesca*），*G* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。所谓德国情调是指兰德勒舞曲的风格而言。

**例 333**




快活的第一主题之后，有柔和的琶音构成的经过部，然后出现 *D* 大调的第二主题。在呈示部的小结尾中，第一主题开始的动机如杜鹃的叫声。展开部首先以 *E* 大调唱出第一主题，接着展开开头的动机，左手越过右手的伴奏音型不断地奏出杜鹃的叫声。之后进入再现部。

第二乐章　行板（*Andante*），*g* 小调，9/8 拍，三部曲式。是仅有 34 小节的小品性质音乐，是一首优雅的歌曲风的乐章，往往被比作“无词歌”，尤其特别让人联想到门德尔松的“*g* 小调威尼斯船歌”。

**例 334**




第三乐章　甚急板（*Vivace*），*G* 大调，2/4 拍，回旋曲式。回旋曲主题部分分成两段，前半段是弱奏，后半段强奏。第一插部主题在 *e* 小调出现，是由回旋曲主题中的素材构成。回旋曲主题再现后，*C* 大调的第二插部主题生气勃勃的奏出。最后回旋曲主题第三次出现时，伴奏是分割精细的十六分音符。尾奏以回旋曲主题为素材，经过力度的几次变换之后做大的渐强，随之骤然减弱力度而结束全曲。

降 *E* 大调第 26 钢琴奏鸣曲（告别）*Op*. 81*a*

贝多芬作于 1809 年春到 1810 年初。献给他的学生又是最有力的支持者和朋友鲁道夫公爵。

鲁道夫公爵是意大利皇帝利奥波德二世的幼子，也是罗马帝国的最后一位皇帝弗朗茨一世的弟弟。生于 1788 年 1 月 18 日。1804 年为奥国皇帝，

与贝多芬交往就从 1804 年开始，并与贝多芬学钢琴和作曲，对于贝多芬似乎怀有很深的理解与敬意。1809 年 4 月 9 日，奥地利与法国进入交战状态，拿破仑很快打进奥地利，5 月 12 日即攻进维也纳。奥地利皇族因此由维也纳逃到奥芬避难。鲁道夫公爵也在 5 月 4 日离开。贝多芬在这首奏鸣曲的第一乐章上写“告别”，在原稿上写有“1809 年 5 月 4 日，在维也纳，我所尊敬的鲁道夫公爵殿下临行前”。1809 年 10 月 14 日奥法战争结束，11 月法军撤退，鲁道夫公爵于第 2 年的 1 月 30 日才回到维也纳，贝多芬把此间的情形在第二乐章写上了“别后”的标题。在第三乐章则写上“重逢”的标题。

第一乐章　(告别)慢板(*Adagio*)，降 *E* 大调，3/4 拍。快板(*Allegro*)，2/2 拍，奏鸣曲式。开始的三个和弦开门见山地向我们点出了“告别”的主题。
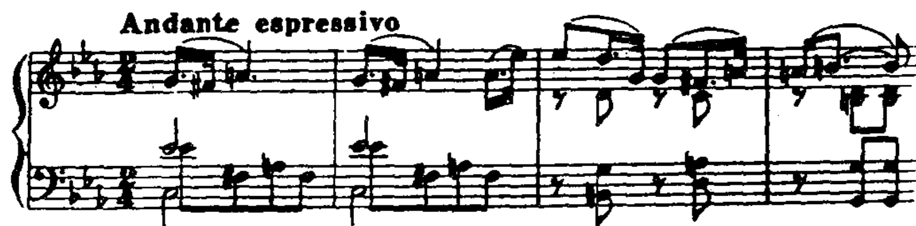
**例 335**




这是一个号角音调的动机。号角声是启程的信号，贝多芬在这个动机的上方写着“再会吧！”缓慢的引子倾注了分别时的忧愁、悲伤的情感。乐曲非常形象地描绘出马车奔驰在旅途中的景象。结尾用模仿复调手法发展“再会吧！”的动机，表现了连绵不断的离情别意。

第二乐章　(别后)充满感情的行板(*Andante espressivo*)，*c* 小调，2/4 拍，二部曲式。用一个“疑问”的音调为核心，以孤独和怀念的情绪作为过渡。第一主题是 *g* 小调，以带有忧伤的气氛开始。

**例 336**




经过部是以这一动机和流畅的琶音来进行，然后出现 *G* 大调的第二主

题。最后，一面幽静的奏出第一主题的动机，一面进入第三乐章。

第三乐章 （重逢）十分活泼地（*Vivacissimanente*），降 *E* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。生动地再现了朋友们重逢时喜形于色、热烈交谈的情景，充满欢乐热烈的气氛。第一主题是舞曲风的。

**例 337**



第二主题在降 *B* 大调，由左右手做美丽的对应。展开部很短，以第二主题为主要素材展开。再现部将第一主题的伴奏改为细微的波浪型。然后转为小行板的速度而进入尾奏。

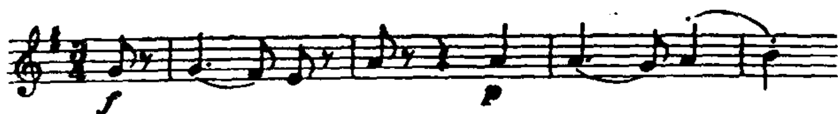
*e* 小调第 27 钢琴奏鸣曲 *Op.* 90

1813 年法军在莱比锡、维多利亚吃了败仗，整个欧洲形势有了很大的转机。1814 年维也纳会议其间，各国代表、贵族们都竞相围绕着贝多芬，贝多芬之名当时红遍了整个欧洲上层社会。然而在作品方面却十分消沉，与社交方面的光荣成反比。这首奏鸣曲就是在这种情况下产生的。

全曲由两个乐章组成，都是快速度。而且在乐曲中，已经含有了与中期风格相距甚远的，充满很感慨的音响，也可以听到歌颂憧憬远景的旋律。有人问贝多芬有关乐曲的意义时，他笑着说，第一乐章是“理性与感性之争”，第二乐章是“与情人的对话”。

第一乐章 快一点，始终充满感情与表情地（ *Mit Lebhaffig－keit und durchaus mit Emptindung und Ausdruck*），*e* 小调，3/4 拍，奏鸣曲式。第一主题以活泼生动的节奏开始。

**例 338**



第二主题是 *b* 小调，随后是以十六分音符音型的伴奏所奏的平静的小结尾。展开部是以幽默的单音开始，以第一主题开始的部分材料做发展。之

后进入再现部。
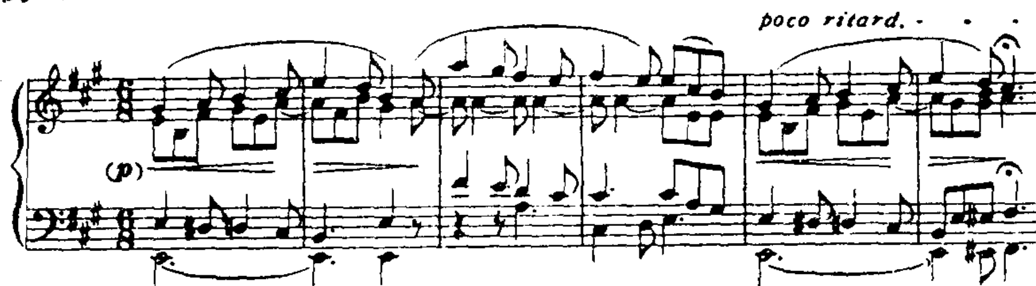
第二乐章　不太快地，充分歌唱似地（*Nicht zu geschwind und sehr Singbar Vorgstragen*），*E* 大调，4/4 拍，回旋奏鸣曲式。主要主题部分是三段体，旋律极为抒情。经过强柔力度繁忙交替的短暂的经过部，副主题在 *B* 大调上出现。主要主题再现后，进入展开部，首先发展主要主题的最后部分，然后是副主题后面的一段乐思。主要主题第三次出现后，副主题在 *E* 大调上再现，最后出现变化了的主要主题，并将它发展而变成尾奏，乐曲幽静的结束。

*A* 大调第 28 钢琴奏鸣曲 *Op*. 101

这是一首具有贝多芬后期创作风格的奏鸣曲，有着浓厚的幻想味。贝多芬将它题献给多罗蒂亚·艾特曼夫人（1781～1849），多罗蒂亚是当时的一流钢琴家，自 1803 年起成为贝多芬的学生。她的演奏极为出色，贝多芬对她非常欣赏。在 1817 年 2 月 23 日的信上写着："这是我很早就想奉赠给你的乐曲，借以略表我对你的艺术天赋和对你人格的敬意。"
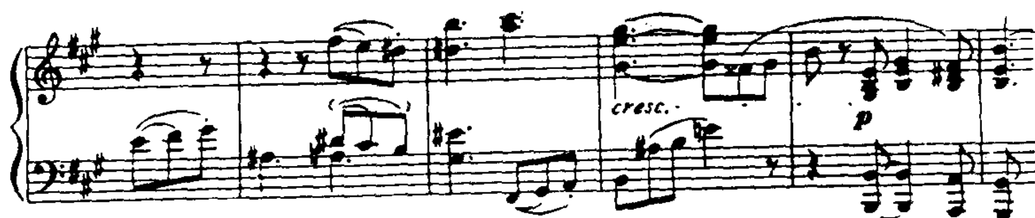
第一乐章　不太快的稍快板（*Allegretto ma non troppo*），*A* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。全曲自然而流畅，感情自很深的幻想中浮起，然后又深深的沉入梦中。拥有优美旋律和柔和和弦的第一主题幽静的奏出。

**例 339**




经过由主题发展所构成的经过部而进入 *E* 大调的第二主题。
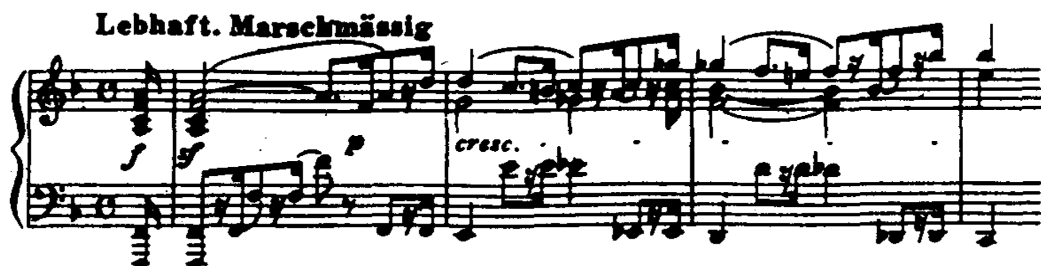
**例 340**



展开部是展开第一主题开始的动机，然后轻轻地滑入再现部。第一主题是缩短再现，第二主题以 *A* 大调再现。

第二乐章　进行曲风的甚快板(*Vivace alla marcia*)，*F* 大调，4/4 拍，三部曲式。这是带有跳动节奏和丰富幻想的进行曲，是粗犷与细腻、刚强与柔和相互交错的特殊音乐。第一部分是八小节的主题。

**例 341**
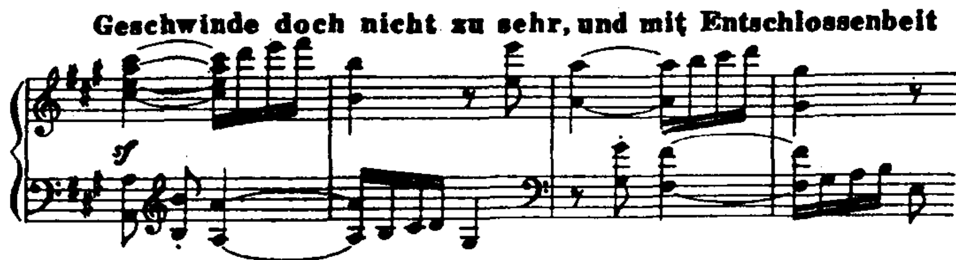



中段是以降 *B* 大调轻轻地做卡农的进行，然后再接由这个主题所构成的 *F* 大调短暂的卡农部分，之后主题带着颤音再现。

第三乐章　(序奏)深情地不太慢的慢板(*Adagio ma non troppo con Allaaffetto*)，*a* 小调，2/4 拍。是将寂寞难忍的心情描绘出来的感人的音乐，整个序奏都用弱音踏板来演奏。在华彩段处，音乐变为 *A* 大调，回想第一乐章的主题。在颤音连续进行中，速度转为快板。由承接进行曲风格的第二乐章之后的序奏，经过梦幻般的第一乐章的回顾，然后再冲入到生动活泼的终乐章主部的一连串过程，像是用极为幻想性的一条线相连起来，具有非常绝妙的统一感和流动感。

主部以左手模仿右手而进行的第一主题，随后两手交换并以转调的方式加以反复。

**例 342**



第二主题温柔的出现后，再度开始由第一主题所构成的活泼的前进。展开部中出现由 $C$ 大调第一主题所构成的赋格段。在再现部里第一主题是缩短再现，第二主题以 $A$ 大调做明显的再现。
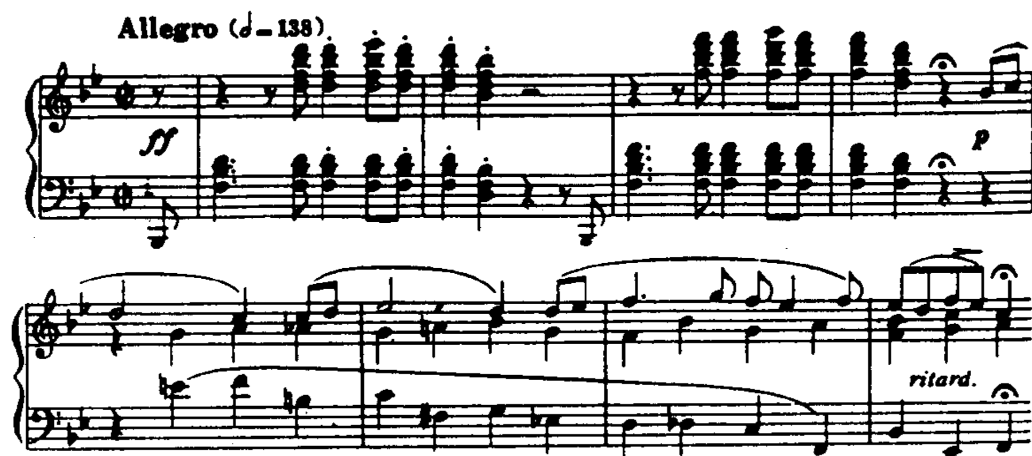
**降 $B$ 大调第 29 钢琴奏鸣曲（钢琴）*Op*. 106**

无论是从外型还是内容上看，这首钢琴奏鸣曲都是属于古今绝无仅有的大型钢琴作品。除了在表现上几乎超越了钢琴这一乐器的界限以外，演奏技巧之难不必说，要抓住它那既深且大的内容更是困难。自从《热情》以后，在钢琴奏鸣曲方面表现的较温和稳健的贝多芬，忽然突如其来地产生如此大的作品，可以看出贝多芬在外表上像是停滞期一样的数年间，其实早就在内心深处孕育着更大的活力了。

此作品所以被称为"钢琴"，是由于贝多芬用德语写着："*Fur das hammerklavier*"（为钢琴的）而来。

第一乐章　快板（*Allegro*），降 $B$ 大调，2/2 拍，奏鸣曲式。其结构大而充满力量。最初的第一主题拥有前所未见的壮大的交响性。

**例 343**




柔和的后 4 小节与前 4 小节形成强烈的对比。整个乐章是以强有力开始的动机为中心材料构成的。第二主题是优雅的，在 $G$ 大调出现。此后是一段较长的经过部，等拥有强有力的节奏的新乐思奏出后，便奏出富有表情的柔和的新主题而进入小结尾。展开部是把呈示部的小结尾加以延长一样的开始，然后展开第一主题的赋格段的发展。在再现部里，第二主题回主调再现，在相当大的小结尾里急速呈现高潮，然后在较长的颤音引导下进入尾

声。

第二乐章 谐谑曲，很快的甚快板（*Scherzo assai vivace*），降 *B* 大调，3/4 拍，三部曲式。这首谐谑曲似乎有一种苦涩的、沮丧的表情。
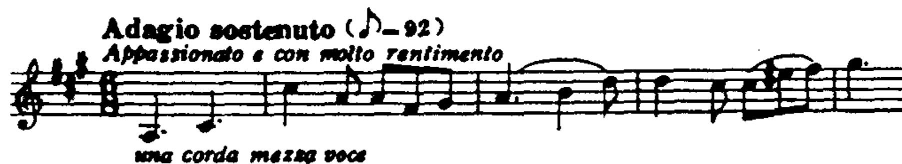
**例 344**




由同一节奏的反复所构成的主要问题，以变奏加以反复。中段是以降 *b* 小调出现的单纯的主题，然后用卡农形式加以反复。第三段是第一段的再现。

第三乐章 持续的慢板（*Adagio sostenuto*），升 *f* 小调，6/8 拍，奏鸣曲式。这是绵绵长及 187 小节的大慢板。无论是在其乐曲之大，或是其表现之深，都是属于前所未有的规模。第一主题是充满哀伤情调的。

**例 345**




第二主题以 *D* 大调在低音区出现。展开部比较短小，以发展第一主题为主。在再现部中，第一主题像是笼罩了一层薄薄的面纱一样地再现，第二主题以升 *F* 大调忠实再现。

第四乐章 最缓板—断然的快板（*Largo～Allegro risoluto*），降 *B* 大调。在进入主部前是 10 小节以最缓板，4/4 拍的即兴演奏开始的序奏，然后进入快板。主部是断然的快板（*Allegro risoluto*），3/4 拍。右手是辉煌的，在左手断然的引导下先作导入，然后立即以强奏出现十六分音符动机。在赋格曲主题开始部分，注有"稍微自由的三声部赋格曲"，这是长达 380 小节的巨大的赋格曲，是贝多芬独特的，大胆而自由的结构，一面施展汹涌翻滚的精力，一面继续向下进行。
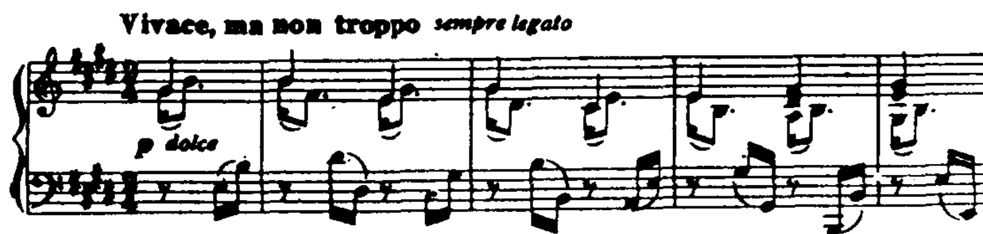
*E* 大调第 30 钢琴奏鸣曲 *Op*. 109

贝多芬将此作品题献给麦西米亮妮·布伦达诺(1802～1861)。布伦达

诺一家很早就与贝多芬有交情，麦西米亮尼的母亲安多妮(1780～1860)，贝多芬曾经献给她《狄亚贝里变奏曲》，父亲弗朗茨(1778～1892)是个富商，后来以诗人身份活跃在诗坛，对贝多芬也有过经济上的援助。麦西米亮妮当时只有18岁，颇受贝多芬的宠爱。
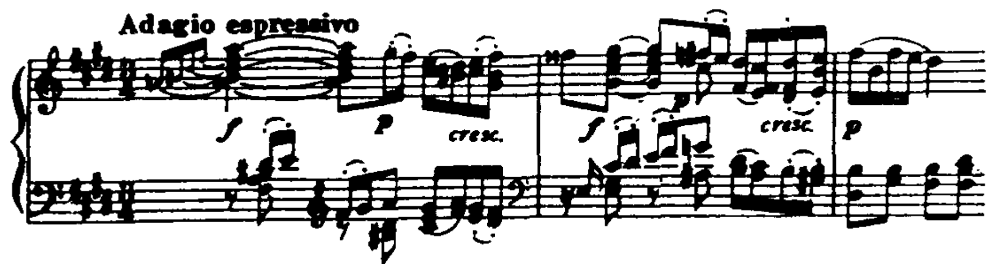
第一乐章 不太快的快板(*Vivace ma non troppo*)，*E* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。是以速度与拍都不相同的两个主题而写成的大胆的奏鸣曲式。首先柔和地奏出第一主题。

**例 346**




之后立即接富有表情的慢板（ *Adagio espressivo* ），3/4 拍，而进入第二主题。

**例 347**
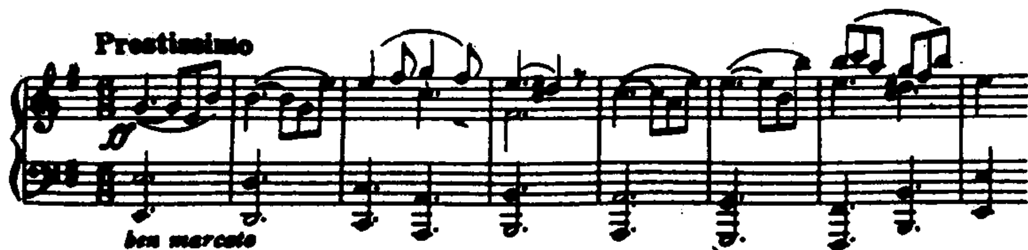



轻盈可爱的第一主题和拥有沉重音响的第二主题，形成非常强烈的对比。展开部回到原来的速度，以第一主题为主进行发展。慢板(*Adagio*)是变化再现第二主题，回原速进入尾声。最后，再一次出现第一主题便悄悄结束乐章。

第二乐章 最急板(*Prestissmo*)，*e* 小调，6/8 拍，奏鸣曲式。紧接着前一乐章不中断的演奏下来。虽然在性格上属于谐谑曲，但却将素材浓缩，并将它做各种的变化。第一主题以很强的力度气力十足的开始，是非常积极的感
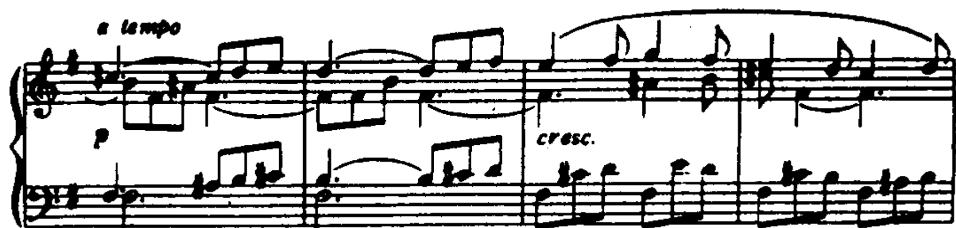
觉。

例 348




第二主题在 *b* 小调出现，是用第一主题素材构成的。

例 349
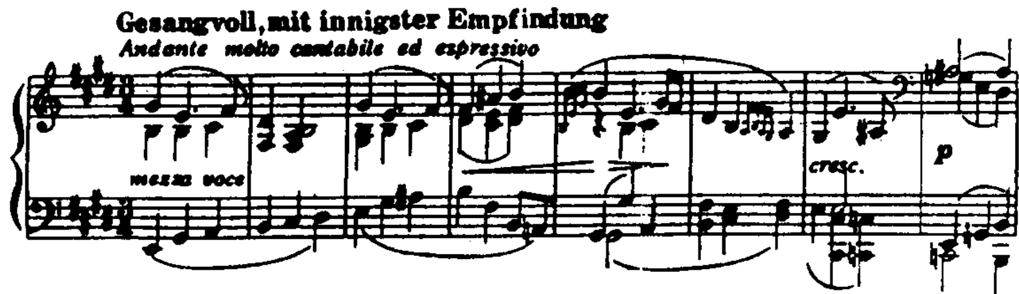



展开部是以第一主题为主的展开。再现部里，第二主题也被移至 *e* 小调，以极为短暂的尾奏，用弱的力度开始做很大的渐强而结束。

第三乐章　如歌地充满感情的行板（*Andante molte cantabile ed espressivo*），*E* 大调，3/4 拍，变奏曲式。

这一乐章是整个奏鸣曲的核心。主题是在温和表情底下蕴藏有感动，这是一支无比优美的旋律。

例 350




第一变奏是充满感情地，随着圆舞曲风格的节奏，旋律更显得华丽；第

二变奏是轻松愉快地，在十六分音符的轻快动态中融合着主题，接着是与此成对比性的堂皇的和弦进行，以两者交替来进行；第三变奏为活泼的快板，将八分音符断奏的尖锐性动态和十六分音符的动态，相互配合在一起；第四变奏变成稍慢的行板，9/8 拍，于是乐曲便进入与第三变奏完全不同的飘渺的幻想世界了；第五变奏是不太快的快板，2/2 拍，主题改变为赋格曲风格的严肃表情，以此进行卡农式的变奏；最后的第六变奏是回最初的速度，首先是 3/4 拍，主题在内声部呈示，然后是 9/8 拍，音乐也变得更细，其间主题若隐若现，有时更像是飘荡失散在遥远的地方一样点缀在高音区。最后再一次幽静地回想原型的第一主题，以感慨万千的气氛结束乐曲。

降 *A* 大调第 31 钢琴奏鸣曲 *Op*. 110

第一乐章　充满感情的如歌的中板（*Moderato cantabile molto espressivo*），降 *A* 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。是一篇由雅致而优美的旋律、梦幻一样的琶音所组成的抒情诗。第一主题温柔而斯文地唱出。

**例 351**




清丽脱俗的第二主题在降 *E* 大调奏出。展开部是将第一主题开头的动机做 8 次的转调和反复，然后立即进入再现部。

第二乐章　极快板（*Allegro molto*），*f* 小调，2/4 拍，三部曲式。具有诙谑曲性格，拥有豪放性和自由性。主题很有律动感，用弱和强，使前后形成明显的对比。中段是降 *D* 大调。第三段是第一段的忠实的再现，最后乐曲平静的结束。
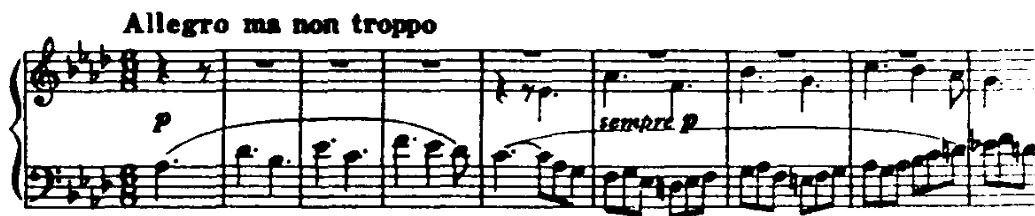
第三乐章　不太慢的慢板（*Adagio ma non troppo*），降 *A* 大调，4/4 拍、不太快的快板（*Allegro ma non troppo*），降 *A* 大调，6/8 拍。这是有很大慢板序奏的赋格曲乐章，其内容与结构都非常有独创性的杰出乐曲。慢板的序奏，是以降 *b* 小调轻轻开始的喧叙调，速度不断在变化。随后，以最初的速度，12/16 拍开始阴郁的和弦，以降 *a* 小调唱出了“悲叹之歌”。

**例 352**




主部是不太快的快板，6/8 拍的三声部赋格曲，在低音部出现极为优美的主题。答题在中声部，低音部则是八分音符的对题，接着主题重叠在高音部使乐曲成为三声部。

**例 353**



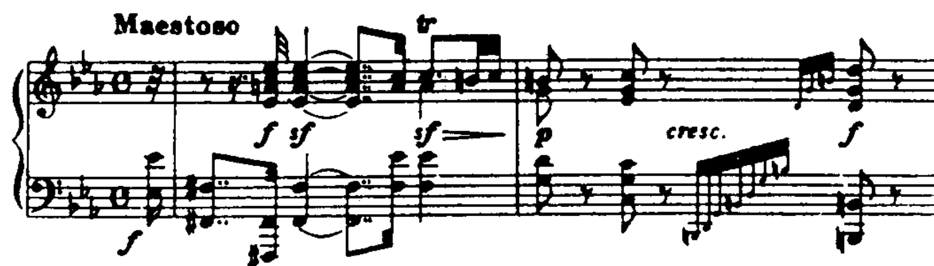

以下便展开极为自由的主题发展，做很大的渐强而到达高潮，然后在 *g* 小调再出现“悲叹之歌”。这时的歌曲用上很多休止符，断断续续地唱下去。然后经过只用和弦做很大渐强的连接部分，乐曲进入 *G* 大调 6/8 拍，再度进入赋格曲。最后转为小快板，离开赋格手法，将主题装饰得非常豪华，像是一扫悲叹情绪，在动人的高昂情绪中结束全曲。

*e* 小调第 32 钢琴奏鸣曲 *Op*. 111

贝多芬将这首乐曲缩短成两个乐章，第一乐章是奏鸣曲形式中加进了对位手法，第二乐章则用了变奏曲，可以说完全是后期的创作风格。而且这两个乐章形成尖锐的对比，第一乐章是拥有如暴风骤雨般的激烈与紧缩起来的紧张感，而第二乐章则是将精神解放，并高扬于无穷无尽的世界中。关于这两个明显的对比，历来有各式各样的解释。贝多芬周围的人不停的提出对于第三乐章的询问，据说贝多芬对于辛德勒所提出的询问，只回答一句“因为时间不够”而已。这句话很可能是贝多芬故意开的玩笑，其实如果我们在这一乐曲的变奏曲乐章的最后，恍恍惚惚的看到精神飘渺浮升于遥远的天空时，我们就不得不深切地感到这首奏鸣曲已没有任何值得加上去的东西了。

第一乐章　庄严肃穆地、朝气蓬勃而热烈的快板（*Maestoso allegro con beio ed appassionato*），*c* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。庄严肃穆的序奏，是由激烈的减七和弦开始。充满了灰暗而庄重的气氛。

**例 354**




主部是朝气蓬勃而热烈的快板，先在一个很大的渐强后，以很强的力度奏出第一主题的动机，然后立即加以反复而出现第一主题的全貌。

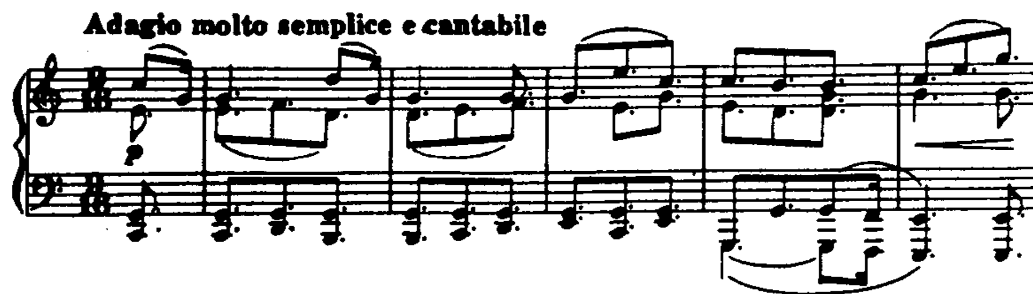
**例 355**

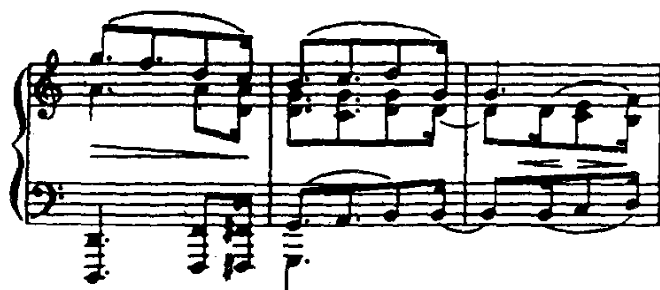



第二主题在降 *A* 大调，是在激流中流出的清澈的旋律。展开部以第一主题的赋格风格的发展为中心。再现部中第一主题以八度音程的齐奏强有力的再现，第二主题以 *C* 大调再现。

第二乐章　极为朴素的如歌的慢板（*Adagio molto semplice e cantabile*），*C* 大调。由主题与 5 个变奏所构成。主题是二部曲式的小抒情曲（*Arietta*），9/16 拍。是平静至极的歌曲，是使人有无限深情之感的著名旋律。

**例 356**



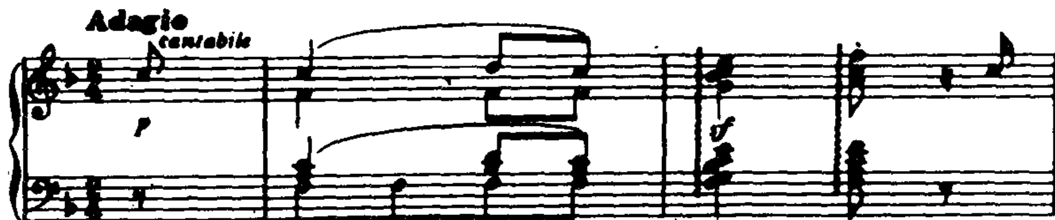


第一变奏是随着三连音的伴奏，右手以一定的节奏做主题旋律始终连奏的变奏；第二变奏是 6/16 拍子，节奏变得更为精巧；第三变奏为罕见的 12/32 拍子，是琶音在广大的音域内旋转得极为豪华的变奏；第四变奏回到 9/16 拍子。在弱奏的震音上面，以和弦浮现旋律的飘渺的部分，与主题融化在高音区细致的音的流动中的部分，两者形成对比；第五变奏是在极为细致的伴奏音型之上，忠实地奏出主题，然后像是不忍心让它结束似地，将它扩大了之后，奏出了颤音进入尾声。

*F* 大调钢琴变奏曲 *Op*. 34

这首变奏曲是贝多芬在创作初期向中期过渡时的作品，汇集了当时所确立的贝多芬的音乐语汇，充分显示了他的音乐表现手段。变奏曲由主题与 6 个变奏组成。主题是慢板（*Adagio*），*F* 大调，2/4 拍，共 22 小节。

**例 357**




第一变奏与第六变奏尾声的慢板部分，是用同一种变奏手法，即在保留了主题旋律音的情况下加花变奏；第四变奏是小步舞曲速度降 *E* 大调；第五变奏是小快板的“进行曲”*c* 小调；此外，自第一变奏至第六变奏，按 *F*—*D*—*B*—*G*—*bE*—*C*—*F* 的顺序转调三次，最后才恢复主调。

*G* 大调简易钢琴变奏曲 *WoO* 77
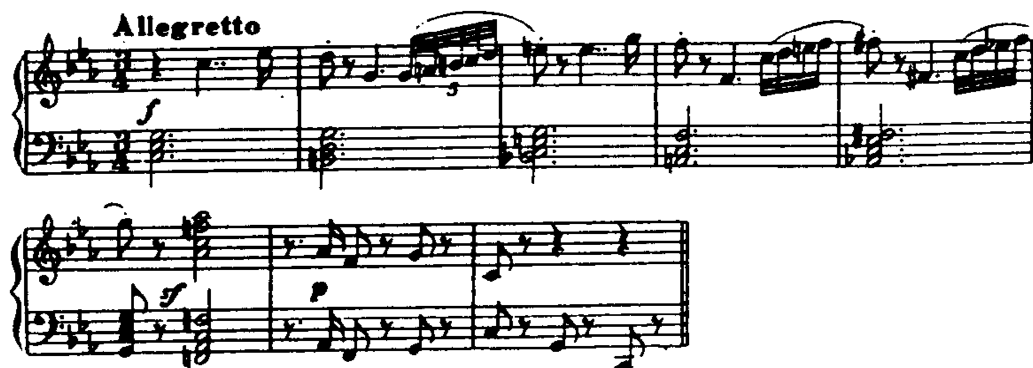
稍快的行板（*Andante quasi Allegretto*），2/4 拍，*G* 大调。主题是以贝多

芬在同一时期所谱的钢琴曲，作品 22“奏鸣曲”终乐章里回旋曲中段的动机为主。是一首演奏技巧与变奏的性格都相当简易的变奏曲。除了第四变奏之外，其它都以练习曲式的形态写成。这首曲子的主题，右手与左手分别奏不同的旋律，变奏部分也用了这种手法。

*c* 小调 32 变奏曲 *WoO* 80

主题是 *c* 小调，3/4 拍，是 8 小节的小快板。

**例 358**




开始的三个变奏是由含有分解和弦的十六分音符的音群所构成。在拥有断奏的三连音音型的第四变奏，以及十六分音符与八分音符相配合为动机的第五变奏里，将节奏加以变化之后，于第六变奏，其三连音音型再度给人以强烈的印象。其次的三个变奏，是以十六分音符的分解和弦做为基础，在第十变奏是左手采取风暴一样的强劲音群，右手采取含有切分音的强劲动机。至第十一变奏，则交换两手所担任的角色，音乐到达第一个高潮。十二变奏主题转调为 *C* 大调，到了以四对三的节奏组合所成的第十六变奏，乐曲到达第 2 个高潮。第十七变奏重回 *c* 小调，以右手做主题的模仿。第十八变奏右手疾走在低音部的和弦上。第十九至第二十一变奏，是以六连音的音群做为基础。第二十二变奏是属于两手所奏的雄壮的八度卡农，至此成为乐曲的第三高潮。第二十三、二十四、二十五变奏奏得非常轻快，第二十六、第二十七变奏则强有力地奏出以三度音程进行的节奏音响。第二十八变奏之后，进入第二十九变奏到达第四次高潮。第三十变奏是半音阶进行的，并有间奏曲的意味。第三十一变奏在高音部拥有主题旋律，第三十二变奏虽然有音阶性音群，但是都为分解和弦的伴奏所支持，由弱进行至强直至全曲的最高潮。

*降E大调英雄主题变奏与赋格 Op. 35*

这首变奏曲的主题来自贝多芬的舞蹈音乐“普罗米修斯”终曲。由序奏、主题、15段变奏、赋格等部分构成。由于序奏与主题用在第三交响曲的终曲，所以这首变奏曲叫做“英雄”。低音部为主题的序奏部分，本身就有三段变奏。主要部分的主题是由二部曲式的歌曲形式构成。

**例359**
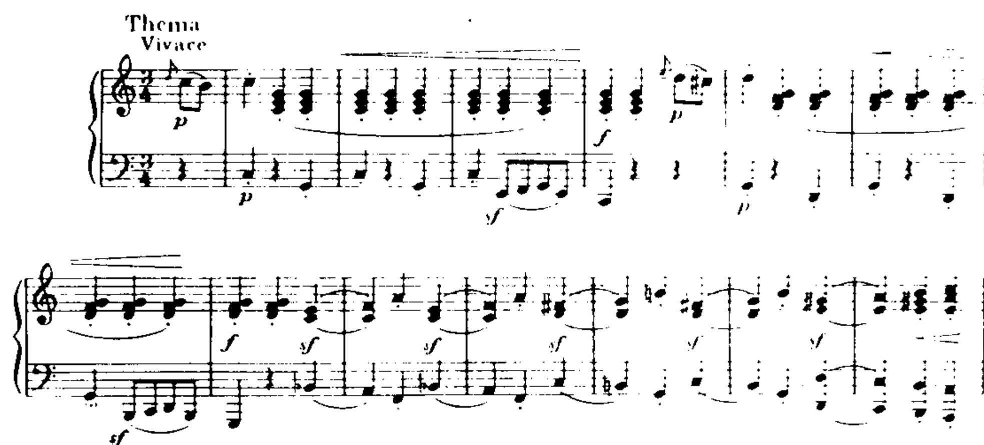



接下去的15段变奏，淋漓尽致的展开了主题的变化，如含有切分音旋律的第五变奏，被小调化了的第六变奏与第十四变奏，八度卡农的第七变奏，属音变为持续低音的第九变奏，以缓慢的6/8拍而被扩大得非常华丽的第十五变奏等等。经过短暂的尾奏即进入赋格部分，这里的主题是取自序奏部分的低音，快活而强劲有力，形成拥有三个发展部的三声部赋格。在结束部，主题首先在高音部，然后在低音部里出现，以灿烂辉煌的演奏技巧结束全曲。

*C大调狄亚贝里主题变奏曲 Op. 120*

这首变奏曲的主题，原是当时在维也纳一面从事作曲，一面经营出版业的安东·狄亚贝里（1781～1858）所作的圆舞曲。当时，狄亚贝里采取以自己所作的作品为主题，请各位作曲家作成变奏曲拿来出版的方法。贝多芬将这首乐曲的标题定名为“变化”，做为与其它变奏曲的区别，由于贝多芬在此33段变奏里，所用的演奏技巧非常惊人，因此成为音乐史上无与伦比的著名变奏曲。

狄亚贝里主题是在高音部进行同一和弦的同时，低音部以旋律动态配合着进行的平凡的二段体圆舞曲。

**例 360**




贝多芬在雄壮的进行曲风的第一变奏里,还多少有一点主题的和声。但在以后的变奏,就失去了主题和声的踪影。从轻妙的第二变奏起,合唱风格的第三变奏,由动机的模仿构成的第四变奏,谐谑曲风的第五变奏,随着速度的加快,一个接一个的著名变奏不断产生。由严格的卡农所构成的第六变奏,左手做大胆跳跃的第七变奏,带有竖琴风味伴奏而旋律轻盈的第八变奏,转为 *c* 小调 4/4 拍子的第九变奏,在急速的音阶性进行与颤音所奏的持续低音之上进行和弦的第十变奏,到此形成第一个高潮。

第二阶段是以平静的模仿型的第十一变奏开始,然后是流畅的卡农风格的第十二变奏。第十三变奏是活泼的谐谑曲风,与第十四变奏再度一面模仿短短的动机,一面庄重的进行。在经过急速的第十五变奏和拥有华丽技巧的第十六、十七变奏之后,是柔和的弦乐合奏风的第十八变奏,然后是最急速的八度卡农的第十九变奏。

第三阶段是以平静的合唱风的第二十变奏开始,经过随想曲风的第二十一变奏,便突然地进入莫扎特的歌剧《乔望尼先生》的第二十二变奏,然后以极为快活的第二十三变奏出现华丽的演奏技巧,而进入四声部小赋格曲的第二十四变奏。自快活的第二十五变奏起,像火上加油似地进入第二十七变奏,到断奏清晰的第二十八变奏便告一段落。

第四阶段是由转为 *c* 小调的第二十九变奏开始,像序奏一样缓缓地奏了出来。接着是模仿旋律的弦乐合奏风第三十变奏,与如哀歌似的第三十一
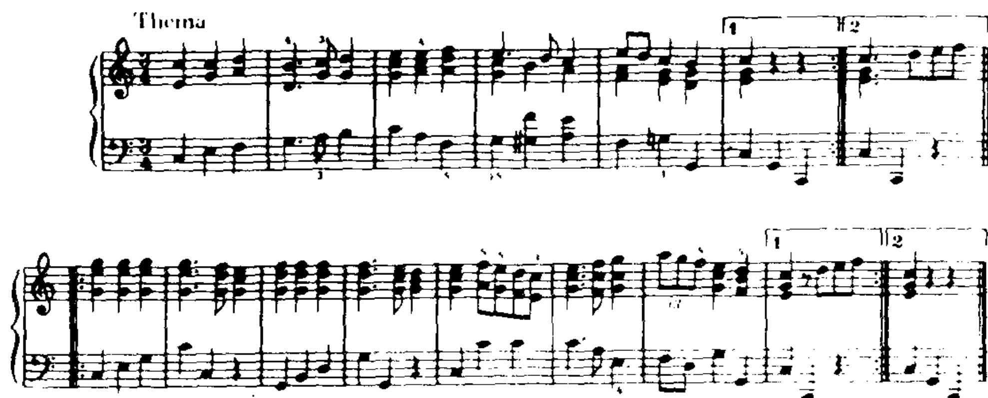
变奏而到第三十二变奏的赋格曲。赋格曲主题是取自变奏曲主题，同时是由四分音符进行，和全音符与二分音符进行的重复主题来开始。第三十三变奏是以小步舞曲的速度所奏的优雅的乐曲，后面有优美的尾奏，像慢慢消失一样地结束全曲。

*C* 大调英国国歌变奏曲 *WoO* 78

贝多芬与英国音乐的关系匪浅，尤其是他甚至编过苏格兰民谣。这首变奏曲比较容易、规模短小。

主题是二段体，*C* 大调，3/4 拍，是在保留原曲的主题旋律与低音的情况下，由贝多芬填写了和声。

**例 361**
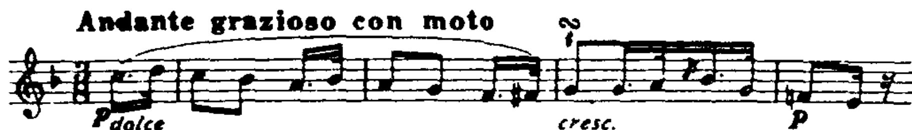



第一变奏是复调手法，这种对位方式的变奏，在当时的变奏曲形态上来说是很特别的。其中的第五变奏是小调，第六变奏指明为“进行曲型”。第七变奏时扩大了的主题，进入尾奏时却以慢板 *d* 小调奏出。这是一首很有特色的变奏曲。

可爱的行板 *WoO* 57
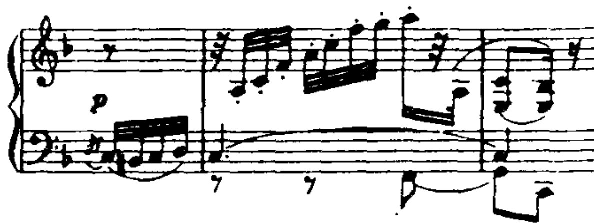
这是贝多芬的得意之作，经常在社交性的音乐会中演奏，标题也是他亲自命名的。乐曲采用回旋曲式，结构为：*A*—*B*—*A*—*C*—*A*—尾奏。主题是用缓慢的 *F* 大调，以优美的、十分动人地奏出。

**例 362**




第一插部主题是以很快的琶音增添色彩，然后以属调的 C 大调做终止。

**例 363**



之后是主题再现，低音部用十六分音符装饰得非常华丽，第二插部主题是下属调的降 B 大调，是一种由断奏的动机与弦乐四重奏风格的动机所构成的。然后主题做第三次出现，低音部的动态比以前显得更为华丽。尾奏很长，先发展第二插部主题动机后，用主题和其变奏来回想而轻轻结束乐曲。

致爱丽丝 *WoO* 59

这是一首最受世人钟爱的钢琴小品，贝多芬在乐谱的扉页上亲笔写有“为纪念爱丽丝。4 月 24 日”的字样。至今无从考证爱丽丝其人其事，但这首乐曲使人联想到爱丽丝定是位冰雪聪敏的可爱的姑娘。

此曲轻快舒坦，技巧也较容易。由小型回旋曲式 *a*—*b*—*a*—*c*—*a* 所构成。轻巧流畅的主题在 *a* 小调上呈示。

**例 364**
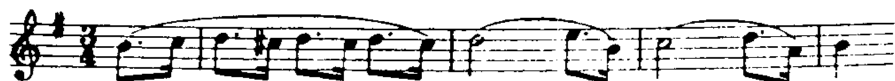



反复过后，第一插部主题以 F 大调出现，由明亮欢快的情绪通过跳进的华彩乐句逐渐变得活跃起来，紧接着再现主题。第二插部主题是强有力的

和弦式的，表现出严肃的感情，经过流利的半音下行的连接句，引出主题的最后一次再现，音乐又回到轻巧温柔的情绪中。

*G* 大调小步舞曲

这首乐曲是 1796 年 3 月，以《6 首钢琴小步舞曲—第二部》的标题所出版的小步舞曲集中的第 2 首。是贝多芬当时所写的众多小步舞曲、德国舞曲中最为著名的作品，也曾被改编为弦乐曲。以《贝多芬小步舞曲》之名广受大众的喜爱。乐曲的主题是附点节奏构成的可爱的旋律。

**例 365**
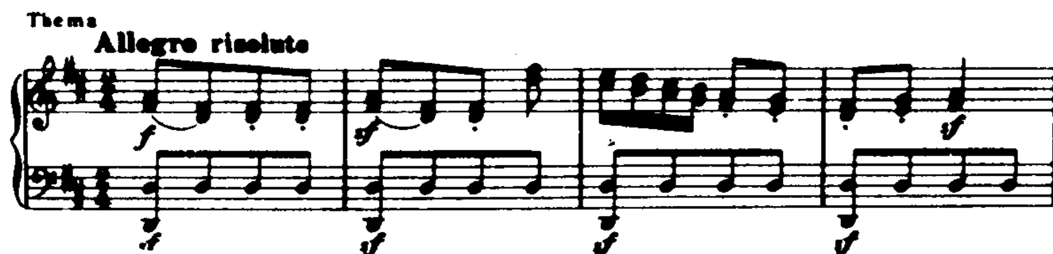


前后的 8 小节各加以反复，中段是属于八分音符的跳跃式的旋律。将这段旋律反复之后，从头再奏小步舞曲。

土耳其进行曲 *Op*. 76

这是以“土耳其进行曲”为主题的变奏曲，包含主题与 6 次变奏。贝多芬是根据他为诗剧《雅典娜的废墟》所作的 8 首配乐中的第 6 首“为管弦乐队演奏的进行曲”改编而成。这首进行曲是贝多芬作品中最通俗、流传最广的乐曲之一。乐曲的旋律简单、质朴并富有生气，几乎使人听一遍就能记住它，低音与旋律的装饰音使人联想起的军鼓与小军鼓敲击的效果。

**例 366**




这首乐曲经常改编为钢琴四手联弹演出，是适于初学者弹奏的常用曲目之一。

*g* 小调幻想曲 *Op*. 77

乐曲是极为自由的结构，将接连涌现的乐思用即兴的方式连接起来。先

在 4/4 拍，用强奏以交替的方式奏出稍慢板的曲调，接着一改慢板的旋律，出现贝多芬喜爱的充满情感的 2/4 拍旋律，这个旋律在其它乐曲中也经常加以使用。

**例 367**




后面是不太快的快板（*Allegro ma non troppo*），降 *B* 大调，在 6/8 拍出现的新乐思告一段落后进入朝气蓬勃的快板（*Allegro con brio*），*d* 小调，2/4 拍，是像练习曲一样的部分。隔一段降 *A* 大调的慢板乐节，音乐进入急板（*Presto*），之后是更急的急板（*Piu presto*），*b* 小调，6/8 拍的部分，经过很明显的增强之后，在尾奏再现刚才的慢板。随后是以快板，*B* 大调，2/4 拍奏出优美的 8 小节的主题。

**例 368**




将这个主题变奏 7 次后，以华彩乐段进入尾声。

**钢琴协奏曲 5 首**

贝多芬的钢琴协奏曲共有 5 首，但写作的时间跨度很大，《第 1 钢琴协奏曲》是早在他到维也纳初期创作的，而当他最后的《第 5 钢琴协奏曲》写出后，他已经无法登台演奏了。他的前两首钢琴协奏曲继承了莫扎特和海顿的传统，但在很多方面已显示出一个天才艺术家的成熟技巧。后 3 首钢琴协奏曲中，他毅然脱离维也纳乐派的程式化传统，创造出一种很有个性的风格。他为了在自己的音乐中体现出英雄性的形象、宏伟的激情、尖锐的冲突、戏剧性的斗争和深刻的体验，他史无前例地赋予协奏曲这种体裁一些新的特征，即取消以前惯用的独奏与乐队全奏相对峙的公式，使独奏与全奏保持着相辅相成的作用，通过独奏乐器同乐队之间的“对话”，多方面的揭示音乐形

象所蕴藏的中心思想。贝多芬的钢琴协奏曲音乐的交响化发展的结果是：乐队更富有动力，同时乐队中个别乐器也更个性化，同独奏乐器的联系更为紧密，而独奏乐器则不但更积极参与交响的发展，而且时常自行促成这样的发展。独奏乐器是相当扩展的技巧性声部，在贝多芬的钢琴协奏曲中起很大作用，它使音乐增加光辉、典雅和魅力，与此同时，这种技巧性的发展又总是服从内在的思想内容的需要，成为艺术形象的有机因素。贝多芬的钢琴协奏曲以其构思之宏伟和深刻，使协奏曲这一体裁的发展向前推进一大步，并为浪漫派协奏曲的进一步发展打开了通道。

*C* 大调第 1 钢琴协奏曲 *Op*. 15

贝多芬的钢琴协奏曲有每一首都不重复的特点，都有其感人的印记。这首协奏曲反映出青年贝多芬最得意时期的精神面貌，其中民歌风音调的诗意表现最引人注意。

第一乐章　灿烂的快板(*Allegro con drio*)，*C* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。可以明显感觉到莫扎特的影响，但在钢琴声部的发展和乐队作用的加强等方面，又可以感觉到纯属贝多芬自己的性格。首先，在第二小提琴、中提琴以及低音提琴的伴奏下，第一小提琴以很弱的力度呈示第一主题。随后是管弦乐队强奏加以反复。

**例 369**




饶有风韵的第二主题转入降 *E* 大调，由第一小提琴呈示。

**例 370**

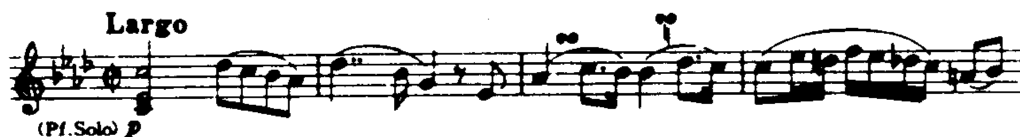



钢琴进入时的旋律虽然平稳，但渐渐装饰的很华丽。展开部由乐队开始，在这里一些旋律的进行组成了宽广的浪潮，使音乐变得富丽堂皇。在进入再现部之前，有长时间的过渡准备，这个过渡原来神秘闪烁的色彩，突然

为钢琴的八度强奏乐句造成的耀眼光辉所代替。

第二乐章　慢板(*Largo*),降 *A* 大调,2/2 拍,三部曲式。充满了幸福和平的感情。主题由钢琴奏出,这支曲调很像莫扎特优美悦耳的短歌,但旋律中的朗诵式停顿和自由的节奏形态,都很有戏剧性效果。

例 371




中间部的钢琴有一些即兴式的表演,是抒情感人的乐段。最后一段是第一段的再现。贝多芬在后来的许多作品中喜欢把他的最有分量、最倾注深情的内容,放在相当扩展的结尾来叙述。这个乐章同样,尾奏从主题的变奏开始,它的篇幅长达整个乐章的一小半。

第三乐章　回旋曲,诙谐的快板( *Allegro scherzando* ),*C* 大调,2/4 拍,回旋曲式。是一首富于技巧性的回旋曲,其中独创的精神更为显著。贝多芬把奏鸣曲形式的因素带入回旋曲结构之中,他的协奏曲的最后乐章,通常跟第一乐章一样有三个基础段落,只是原来的展开部由带有独立性的新主题的插部所代替而已。回旋曲主题具有舞蹈性因素,非常轻快活泼。

例 372




第一插部主题与回旋曲主题形成对比,它的进行更为流畅。很像奥地利的一首民歌。

例 373




随后,音乐回到回旋曲主题。第二插部由钢琴在 *a* 小调呈示。是一个略

有变化不断反复的动机，它在较大的音程内跳跃，使这段音乐具有戏剧性。回旋曲主题再现后，第一插部主题再度出现，然后是一小段华彩进入尾声，音阶式的乐句聚集着越来越紧张而激烈的力度，突然出现一个简短的休止，更加强了欢快情绪。

降 *B* 大调第 2 钢琴协奏曲 *Op*. 19

贝多芬的这首钢琴协奏曲先于他的《第 1 钢琴协奏曲 》，乐队的编制规模较小，给人以柔和之感，其中更能看出莫扎特的神髓。

第一乐章　灿烂的快板（*Allegro con b rio*），降 *B* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐章的第一个呈示部的第一主题用乐队呈现两个对比的形象，一个刚毅有力，带有附点节奏；一个富于歌唱性。

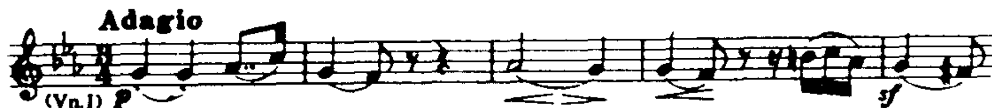
**例 374**




第二主题是新的抒情性插段，它在第二呈示部并不出现，只在展开部中得以发展。乐章的第 2 个呈示部同样有很多旋律。

第二乐章　慢板（*Adagio*），降 *E* 大调，3/4 拍，变奏曲式。音乐特点同海顿有些近似，是哲学式的凝神沉思，十分严峻，但又充满诚挚、温暖的感情。第一主题由第一小提琴呈示，钢琴将此主题华丽的装饰反复。

**例 375**




随后钢琴奏出琶音连续的部分，乐曲洋溢着幻想韵味。

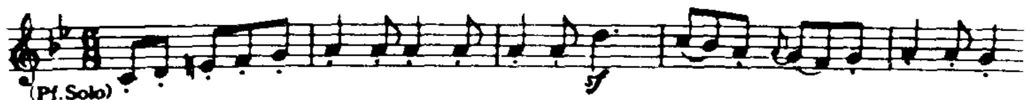
第三乐章　回旋曲，极快板（*Molto allegro*），降 *B* 大调，6/8 拍，回旋奏鸣曲式。钢琴突然出现切分音节奏，呈示出如杜鹃一样的叫声般的轻快而有趣的主要主题。

**例 376**
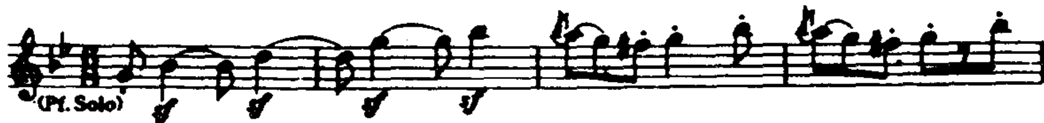



副主题的音响更柔和，贝多芬用乐队出人意外的音调和节奏重音，造成了充满喜剧性的效果。

**例 377**




在这个构思独特的乐章中，那些节奏的转换和突然的重音，都是贝多芬所独有的，在乐章当中一段显得尤其突出。在展开部中出现的新主题里那些调皮地不断反复的动机，也十分引人注意。

**例 378**




在再现部的结尾，主要主题突然和缓下来，好象摆出一副庄重、雄伟的姿态，一本正经似的，但乐队随即用更大的热情强力地恢复原来的面目。近乐章结束时，音乐的进行停顿一下，然后乐队全奏用几个强烈的和弦结束乐曲。
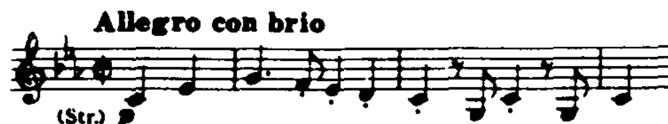
*c 小调第 3 钢琴协奏曲 Op. 37*

贝多芬对此曲充满信心，是他最早发挥作曲潜力的作品，无论在钢琴技巧的创新方面，还是在发展协奏曲体裁的新的含义方面，都向前迈进一大步，贝多芬赋予这首乐曲一种"诗意的思想"。由于构思的统一，钢琴和乐队形成了前所未有的紧密复合。另外由于个别乐器的个性化，使之进入音乐的发展进程中，从而使音乐更有表现力，钢琴与乐队之间的联系更加自然。

第一乐章　灿烂的快板（*Allegro con brio*），c 小调，2/2 拍，奏鸣曲式。

乐章从一个出人意料的命令式的主题开始，这是一个严峻有力的主题，其中可以听到英雄性的军号合奏式的回声，在整个乐章中一直起着主导作用。

例 379




第二主题同样坚毅有力，但更活泼、流畅，更富于歌唱性。

例 380




随后，戏剧性的冲突重新增涨起来，情绪热情而有力的乐队全奏，把音乐带入展开部。在再现部中，主题用乐队全奏第五次出现。结尾部分钢琴的华彩段以传统的颤音结束。这时，乐队极轻的音响和钢琴同样的轻微音型中，定音鼓独自奏出展开部中由大提琴奏出的节奏型。最后，钢琴接过这个音型并稍加变化，好象是点燃了的熊熊烈火一样结束这一乐章。

第二乐章　最缓板(*Largo*)，*E* 大调，3/8 拍，三部曲式。

钢琴声部的发展有着十分宽广的规模。这里采用了声乐艺术中从喧叙调到花腔的各种手法，创造出满怀激情的音乐。主题由钢琴静静地呈示，是相当扩展的独奏，旋律庄严持重，富于歌唱性。弦乐队加上弱音器，像怕破坏乐队气氛般的小心翼翼地继续下去。
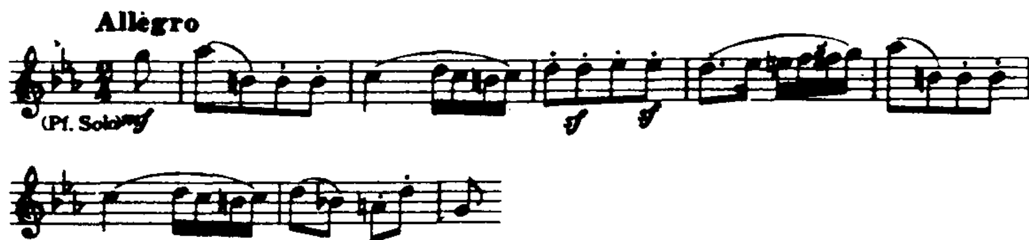
例 381




进入中间部分第一主题导出富有新的表情的副主题，然后钢琴是梦幻般的琶音部分。第三段是第一段的再现，先由钢琴奏出，随后进入变奏，出现很短的华彩后，钢琴渐弱先行消失，之后乐队以重音结束。

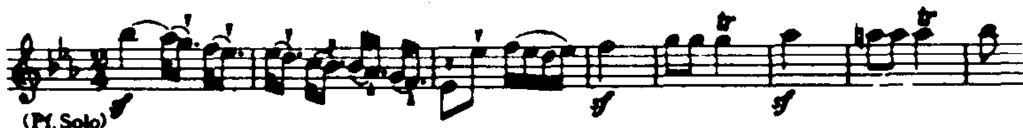
第三乐章　回旋曲，快板（*Allegro*），*c* 小调，2/4 拍，回旋曲式。主题以其无尽机敏多变的方式不断地反复着，它每一次出现都有所出新，其巧妙程度是无法形容的。

**例 382**




第一插部主题由钢琴呈示，乐队进行反复。之后是钢琴与乐队相互应答的经过部分，接着回旋曲主题再现。

**例 383**




华彩乐段结束后，进入以回旋曲主题为基础的展开部分。第二插部主题首先由单簧管奏出，钢琴加以反复。

**例 384**




后面是回旋曲主题、第一插部主题的再现，当钢琴开始炫耀复杂灿烂的技巧时，已暗示着乐曲逐渐接近尾声。

这个乐章要求钢琴家不但要能够克服纯技巧性的难度，而且要能够直接表达出各种感情和生动的幻想，只有这样才能防止将这个生气勃勃的终曲奏成一支技巧性的雄壮的乐曲。只有深入理解贝多芬音乐的精神实质，演奏者才能在演奏时使主题的每一次呈现都焕发新的光彩。

*G* 大调第 4 钢琴协奏曲 *Op*. 58

这是一首规模庞大的乐曲，它的风格清新，构思完美，充满柔和的浪漫音调，在沉静中蕴藏着无比雄浑的内在潜力，是贝多芬热情横溢的抒情作品之一。
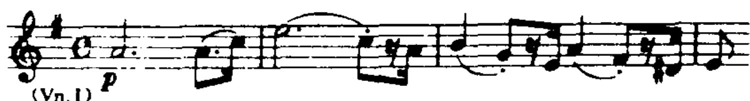
第一乐章　中庸的快板（*Allegro moderato*），*G* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐章的开始突破惯例，没有用乐队演奏的部分，而是由钢琴直接奏出很有特色的第一主题，此主题由敲击动机构成。

**例 385**




之后加入乐队并加以发展，音乐从 *G* 大调突然转入 *B* 大调，调性色彩形成鲜明对比。钢琴的一些轻快的三连音乐句也使色彩有所变化，然后钢琴转入更加富于即兴式的发展。在钢琴奏出的格外有表情的连接段之后，音乐的进行一改开头的那种静观、沉思的形象，而变得越来越热烈激昂，这时，第一小提琴以 *D* 大调奏出第二主题。

**例 386**




展开部由钢琴开始，以一些不安宁的下行音阶进行为基础，其中也有一些抒情的段落，第一主题在这里得到过非常有力的肯定。再现部有所压缩，但更富于表情。贝多芬曾为这个乐章写过两套华彩乐段，其中一套长达 100 小节，另一套是 51 小节。此外，莫舍列斯、克拉拉、舒曼、封·彪罗、*A.* 鲁宾斯坦、布松尼等都为这一乐章写过华彩乐段。

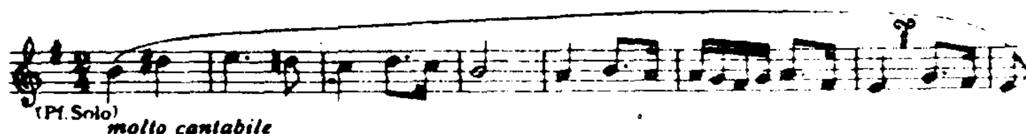
第二乐章　流畅的行板（*Andante con moto*），*e* 小调，2/4 拍，即兴曲风，共有 72 小节。这个乐章以发展对话原则为基础，其中有两个对比性的形象，一个是弦乐齐奏的严厉恐怖的断音主题。

例 387




另一个是钢琴叹息般的答句，一直十分优美动人，贝多芬曾注明整个乐章的钢琴都要使用弱音踏板，强调钢琴乐句的温柔的性质。

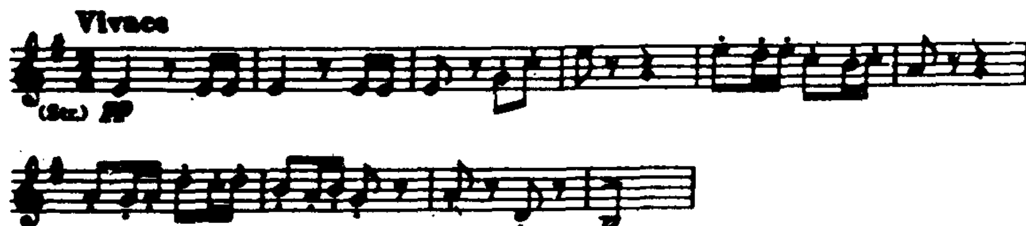
例 388




很明显，这两个主题的对比孕育着一种标题性的构思。在音乐的对话中，我们可以看到，钢琴的叹息般的音型越来越宽广有力，它那激动的颤音和乐句都很富有激情。这一阵戏剧性的热潮过后，乐队的主题在低音区神秘地隐约可闻，在乐队的持续和弦的背景上，钢琴最后一次露面，就在这极为轻微的持续音中，音乐不间断地直接进入第三乐章。

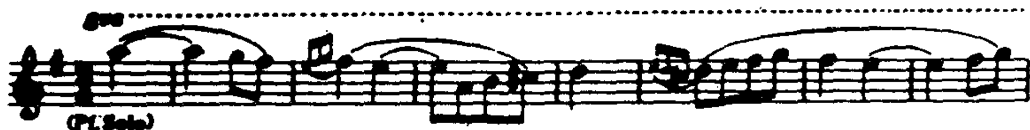
第三乐章　回旋曲，甚快板(*Vivace*)，G 大调，2/4 拍，回旋曲式。这个回旋曲是明朗、轻快而欢愉的。紧接前乐章由弦乐弱奏出气氛明快活泼而且富于节奏感的主要主题。

例 389




钢琴将此部分变奏反复，经过部分出现后，乐队再以强奏将主要主题反复。副主题由钢琴以弱奏呈示，给人沉稳的感觉。

**例 390**




管弦乐队承奏后，钢琴奏出华丽的分解和弦。接着是主要主题的再现，之后进入钢琴与乐队对话的发展部分，当钢琴将副主题再现后，主要主题再度出现形成高潮。
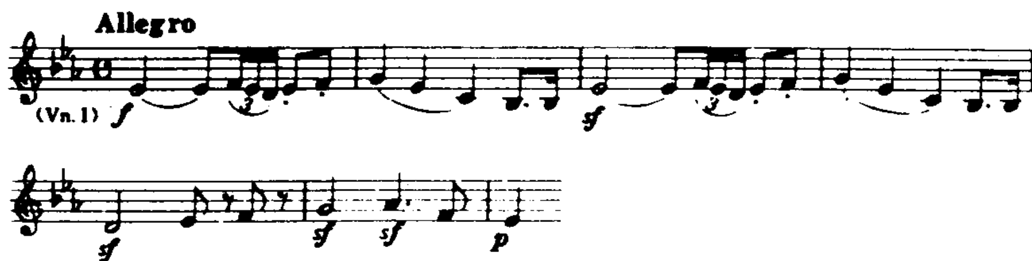
降 *E* 大调第 5 钢琴协奏曲(皇帝)*Op*. 73

这是贝多芬钢琴协奏曲中，规模最大的一首，经常被人称为"皇帝协奏曲"。而事实上这首协奏曲也确实有王者风范。这部作品在 1812 年 2 月在维也纳初演时，担任钢琴声部的并不是贝多芬，而是他的学生车尔尼，不过贝多芬对车尔尼在演奏时随意进行技巧性的装饰这一点并不满意。但已经为当时的听众和报纸所赏识，特别是在 1828 年，在巴黎通过 17 岁的钢琴家李斯特的出色演奏，更加获得欧洲广大听众的普遍欢迎。"皇帝协奏曲"的盛名至今尤在。

这首协奏曲是在拿破仑战争的那个动荡的岁月里创作的。据说当时法军到处作乱，贝多芬遇见法军军官即握紧拳头，咬着牙说："如果我对战术也像对对位法一样有深入的了解的话，非给你一点颜色瞧瞧不可！"这首协奏曲在贝多芬的思想发展中具有与《英雄》交响曲、以及后期一些钢琴奏鸣曲同样重要的意义。这是一首使协奏曲交响乐化的典范之作，其中辉煌的技巧与深刻的内容有着融洽的结合，管弦乐方面也有非常有力的发展。

第一乐章　快板(*Allegro*)，降 *E* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。降 *E* 大调的使用，主要因为其中音响色彩清新，宛如一望无际的地平线和蔚蓝色的天空一样，令人感到特别亲切、开阔。乐曲一开始由乐队的主和弦引出钢琴三次华彩性的进行，它所掀起的浪潮遍及钢琴的整个音域，其豪迈雄壮的音调直接导入乐章的第一主题。

例 391
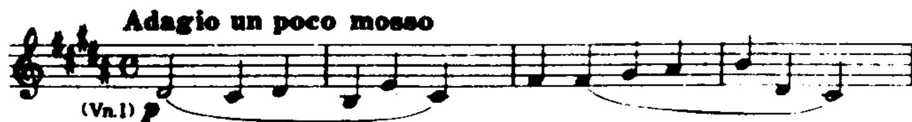



这个主题先由弦乐器奏出，接着再由单簧管复奏。它同贝多芬所塑造的英雄形象最为接近，它是整个乐章发展的胚胎，其它一些对比性的音乐素材，都是服从于这个最基本的主导形象的。

第二主题由第一、二小提琴以很弱的断奏奏出，旋即由圆号接替，然后第一主题的动机出现，形成结尾。钢琴进入时，第一主题就在各种相互对置的插段的变换中，在各种不同的色彩配置中进行着，它的发展后来具有一种抒情的色调。

展开部以乐队和钢琴声部的对抗为中心，也可以说是一种深具戏剧性的对话。最后在再现部中，音乐的力度再一次掀起新的高潮，为钢琴华彩乐段的出现做好准备。为了使技巧性的发挥服从音乐发展内容逻辑的需要，贝多芬根据音乐素材在此前的陈述，亲自写出钢琴的华彩乐段，使它保持同前面音乐素材的有机联系。不让演奏者自由即兴发挥，这在钢琴音乐史上是第一次。

第二乐章　稍快一点的慢板（*Adagio un poco mosso*），*B* 大调，4/4 拍子，自由变奏曲式。主题的进行令人感到温暖可亲，是色调明朗、柔和的乐章，其艺术感染力不比第一乐章逊色。一开始，恬静的主题由装有弱音器的第一小提琴奏出。

例 392




之后，钢琴在弦乐器的拨奏伴奏下，呈示主题的变奏。接着主题移至木管组，钢琴持续奏出十六分音符。音乐随即进入降 *E* 大调。第三乐章的回旋

曲主题先行缓缓地奏出。

关于这个乐章，罗曼·罗兰在德国法西斯希特勒占领法国期间撰写的论贝多芬的最后一部著作中，曾有这样一段记录："……在遭受考验的日子里，贝多芬永远在我们身旁……当络绎不绝地撤退的人流在我故乡高原的纵横交错的道路上奔逃，而敌人进袭的喧嚣声跟踪而来的时候，你可知道谁是我的同伴？在敌人临近的当儿，在我的脑海中浮现出贝多芬《第5钢琴协奏曲》中的一首美丽的歌曲（第二乐章的主题），在那三天三夜之间，我一直听到这美妙的歌声，它就像活在我心里一样。这首歌曲纯洁明净，它驾凌在这世界的废墟之上。它照亮了理智，有如在乌云空隙的蓝天一般……。"

第三乐章　回旋曲，快板（*Allegro*），降 *E* 大调，6/8 拍，回旋曲式。回旋曲主题非常活跃有力，它的每一次呈现都是先由钢琴奏出，随后乐队再加以复奏。

例 393




副主题的出现也由钢琴奏出。这个主题在乐章中虽然也有相当精细的发展，但是回旋曲主题仍然是音乐的中心，它在各种新奇的变奏和调性中进行着，织出各式各样的花饰。在最后乐章中，贝多芬揭示出钢琴这一乐器的全部光辉，使钢琴和乐队完美地汇合起来，共同体现出音乐的宏伟构思。整个乐曲就像一幅美丽的、色彩斑斓的画卷，展示出盎然的生机。

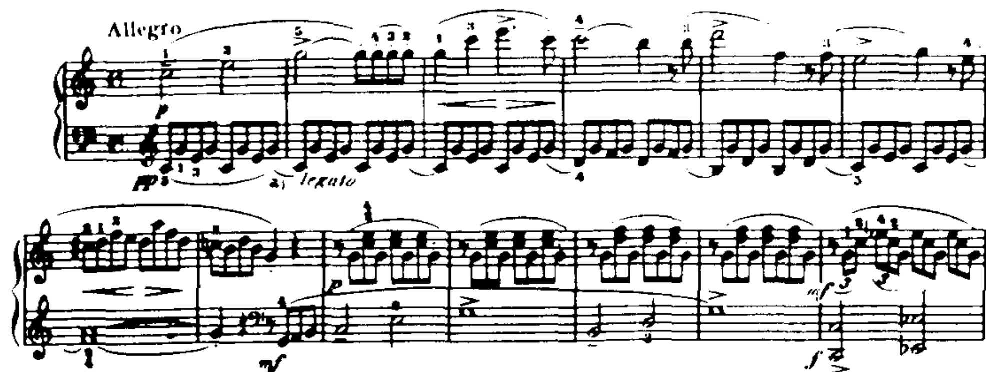
**库劳，弗里德里希**（*Kuhlau，Daniel Friedrich*）1786 年生于汉诺威附近的于尔岑，1832 年卒于哥本哈根。德国作曲家、钢琴家、长笛演奏家。1810 年移居哥本哈根，取得宫廷作曲家和音乐教授的职位，并任哥本哈根国王乐队的首席长笛。1825 年库劳访问维也纳，遇见贝多芬，贝多芬用他的名字写了一首双关语的卡农。他的作品包括歌剧、器乐曲、钢琴曲、小提琴曲和许多歌曲。其作品以钢琴小奏鸣曲最为出色，为大多数人们所喜爱，具有极高的练习价值。

*C* 大调小奏鸣曲 *Op*.

这是小奏鸣曲集中的第 1 首曲子，因此在小奏鸣曲中，大概要列入最容易的小奏鸣曲之列了。这首乐曲是三个乐章的形式，都非常清楚，应该说它对学习“曲式学”会有极大的帮助。整个乐曲充满了堂皇的气氛，是一首很优秀的乐曲。

第一乐章　活泼的快板(*Allegro*)，*C* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。第一主题从近似于男声的声音开始。

**例 394**




随后，在第二主题出现之前，转入属调 *G* 大调，接着出现近似女声的第二主题。展开部是借用第一主题第 4 小节的音型巧妙地向前发展，之后进入再现部。

第二乐章　行板(*Andante*)，*F* 大调，6/8 拍，是歌谣形式的比较简单的曲子。在技巧上看，似乎比较容易，实际上，这种速度较慢的乐曲，在音乐性的演奏方面，远比前后两个乐章要困难的多。在这首曲子中要特别注意复附点音符，练习时要将时值弹准。

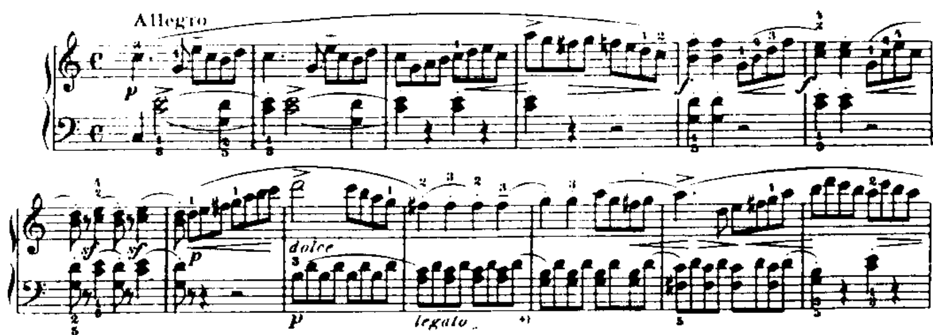
第三乐章　活泼的快板(*Allegro Vivace*)，2/4 拍，回旋曲式。结构形式为 *A*—*B*—*A*—*C*—*A*—*B*—*A*。是一首华丽的乐曲，在正中央的 *C* 段用 *a* 小调，因此就更增添了乐曲的趣味。另外，这个乐章也是研究回旋曲式的好教材。

*C* 大调小奏鸣曲 *Op*. 55—1

第一乐章　活泼的快板(*Allegro Vivace*)，*C* 大调，4/4 拍。这是一首比
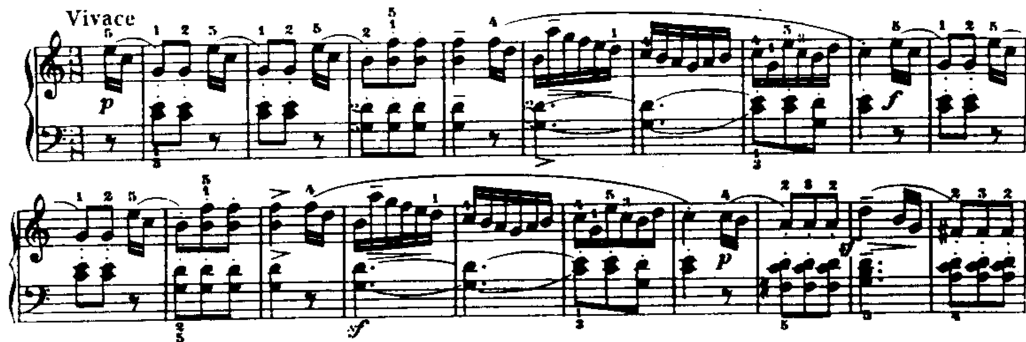
较柔和的乐曲，无论从哪个意义上来说，它都是很有练习价值的作品。在练习时，这个乐章的开始应该注意重音的变化，第一小节第四拍左手的音上应加强音记号（＞）。在下一个小节第一拍里，一定不要太强，应轻轻离开，而第二拍要注意强音记号（＞）。总之由于有连音的关系，所以要切实记住强拍的移动。

**例 395**




第二乐章　快板（*Vivace*），*C* 大调，3/8 拍。这是一首三拍子的非常轻松的乐曲，主题欢快活泼。在练习中应特别注意节奏，如果不小心数着练习，节奏容易错。其中的半音阶，要像谱子中所指示的指法那样来弹奏。结尾的三连音节奏时值要奏准确。

**例 396**




## 三、浪漫时代（1820～1900）

浪漫一词源于“*romance*”，此字原指流行于欧洲中世纪的英雄史诗的骑

士传奇。19世纪被用来称呼当时兴起的文学运动，之后又被用到音乐中来。

浪漫主义音乐与发生在文学艺术、诗歌领域的浪漫主义思潮有着密切的关系。浪漫主义音乐自由奔放，形式上无拘无束，喜用抒情和描写的手法，强烈地表现出个性和民族性。在浪漫乐派音乐发展的同时，由于受当时一些国家日益增长的民族意识的影响，又派生出一支创作中有明显民族性特点的民族乐派。

贝多芬是古典时期向浪漫主义过渡的代表人物，在他的晚期创作中，已经显露出浪漫主义潮流的征兆。

浪漫主义的代表人物有韦伯、舒伯特、门德尔松、舒曼、勃拉姆斯、肖邦、李斯特，以及挪威的格里格、俄罗斯的柴科夫斯基等等。

浪漫主义在扩大和深化音乐的表现范围和表现力方面，进行了努力、积极的探索和实践。其特征包括：①浪漫派音乐充满个人情感的热力与表现，出现了标题音乐；②对大自然的景物描绘越来越多，而且大多具有浓厚的主观感情色彩；③强调带有民族特点和民族的内容；④音乐体裁和各种表现手法各具特色，体裁多样化：如即兴曲、夜曲、叙事曲、谐谑曲、幻想曲、音乐会练习曲、无词歌以及各种富于民间特点的舞曲等，都是这时期的产物。音乐家创作手法大大丰富，旋律的抒情性、伸缩性、和声的色彩性、音乐中明显的强弱力度变化、对比等等，都是这个时期音乐的特征。由于民族乐派的出现，创作中质朴的民歌因素明显增加，使节奏更丰富、更弹性、赋予音乐以新鲜的活力。



**韦伯，卡尔·马里亚·恩斯特·封**（*Weber, Carl Maria Ernst von*）1786年生于奥尔登堡的奥伊廷，1826年卒于伦敦。德国作曲家、指挥家、钢琴家。

韦伯在德国音乐史上是开拓者，他使德国歌剧摆脱了意大利影响的束缚，进入了浪漫主义新阶段。他用自己的作品表明本国民间曲调形式可供歌剧及其它体裁所用。韦伯的器乐和声乐作品，作曲技术精湛，运用普通乐器能取得惊人效果，在形式上也有所创新，他的钢琴作品有丰富

的想象力和辉煌的技巧，这无一不对肖邦、李斯特、柏辽兹有所启迪。德彪西曾说，韦伯的管弦乐音响，是从“对每件乐器有深入骨髓的了解而获得的。”

韦伯的家族具有奥地利血统，对于音乐与戏剧很感兴趣的约瑟夫·弗朗茨·韦伯男爵有菲利特林和弗朗茨安东两个儿子，弗朗茨安东是韦伯的父亲，而菲利特林的女儿康斯坦策·韦伯便是莫扎特的妻子。韦伯的父亲既是个军人又是个官吏，同时还是个音乐家，母亲则是一个相当著名的歌唱家。韦伯的幼年在萨尔茨堡拜海顿的弟弟米夏埃尔·海顿为师，后又在慕尼黑随宫廷管风琴师卡尔希尔学习。到 1800 年已作有歌剧、弥撒曲与钢琴作品。1803 年定居维也纳，再从福格勒深造。1804～1806 年任布雷斯劳剧院指挥，1807～1810 年在斯图加特任符腾堡路德维希公爵秘书，1810 年因蒙受其作品有盗用的嫌疑，被符腾堡国王驱逐出斯图加特，迁往曼海姆，后又去达姆施塔特。数度巡回演出后于 1813—1816 年在布拉格歌剧院被任命为指挥。1817 年任德累斯顿宫廷乐长，并奉命创建不同于意大利式歌剧的德国式歌剧。1818 年开始从事歌剧《自由射手》的创作，因工作不断受意大利歌剧指导莫拉基的反对而受挫。韦伯尽心竭力地进行歌剧的排练，亲自负责演出的每一项工作，他在歌剧理论方面的见地，是他的信徒瓦格纳的先行者。1821 年《自由射手》在柏林上演，引起巨大轰动，并在整个德国演出，使韦伯一跃而成为当时最受欢迎的作曲家。贝多芬非常赞赏《自由射手》，并与韦伯成为好朋友。1825 年春韦伯患结核病健康严重受损，但他仍然勉强支撑着身体，为伦敦花园剧院经理肯布尔委托的歌剧《奥伯龙》谱曲。《奥伯龙》首演后，病情恶化，7 星期后在斯马特家中逝世。遗体被安放在穆尔菲尔德小教堂。1844 年，由于德累斯顿教堂乐长理夏德·瓦格纳的大力倡议，灵柩用船载回德国。在瓦格纳发表葬礼演讲后，葬于德累斯顿大教堂公墓。

**邀舞 *Op.* 24**

韦伯的钢琴音乐创作也有相当的成就，是在他的歌剧音乐创作成熟时期同时发展起来的。其最为知名的应是这首钢琴曲《邀舞》。这首乐曲是在 1819 年与歌剧《自由射手》同时写成，是一首技巧性的乐曲，其旋律语言近似当时奥地利和德国流行的圆舞曲的音调，和声色彩朴素、清新而富于表现力。它和韦伯的其它一些著名的钢琴作品，在浪漫派作曲家的舞蹈音乐体裁

的发展进程中起着很重要的作用。

这首乐曲是韦伯献给爱妻卡洛琳娜的生日礼物。韦伯原为此曲命名为《华丽回旋曲》。是用自由的带有前奏和尾奏的回旋曲式写成。但也有人认为它是一首有序奏和尾奏的圆舞曲。此种以几段圆舞曲连续演奏，之后再接序奏的方式，对日后的约翰·施特劳斯等人有深远的影响。乐曲中洋溢着浪漫主义时代的德国绅士的骑士精神，以及诗意和典雅的气质。钢琴的用法颇为优美华丽而且富有戏剧性。

乐曲采用降D大调，3/4拍。韦伯曾将这部作品弹给他的妻子听，边弹边解释：舞会中有一位青年绅士，向一位美丽的淑女邀请跳舞：

**例 397**




淑女托词佯装拒绝：

**例 398**



青年绅士更恳切地邀请，旋律中加了装饰音，以示语言更加圆滑动听，美丽的淑女终于同意了。接着两人轻声愉快的交谈，并携手走入舞池，等待舞曲的开始。乐曲的圆舞曲部分由若干个小圆舞曲组成，生动地体现出青年男女舞步的丰富多彩。第一圆舞曲是回旋曲的主要主题，它强健有力，音调雄壮轩昂，描绘出热闹的舞会场面，同前奏形成鲜明的对比：

**例 399**




第一插部的小圆舞曲，先出现飘逸快速的乐句，然后是抒情的舞曲。乐
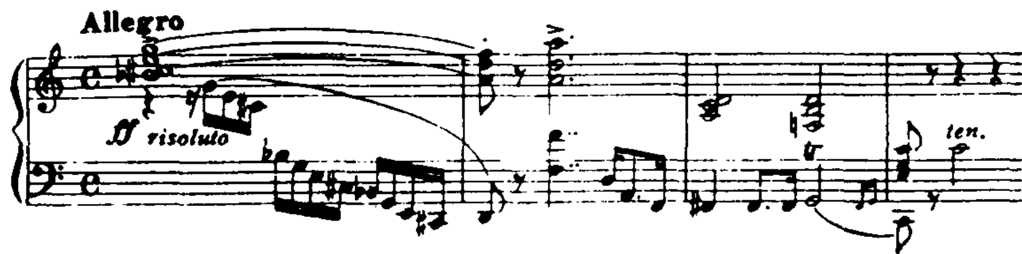
曲中唯一的小调主题出现在第二插部，使乐曲更有新意。在音乐发展的音流中，我们可以听到所熟悉的主题，在各种不同的调上变换反复着。当音乐在达到急速欢腾和令人眼花缭乱的高潮后，一切全都平静下来，舞蹈结束了。之后进入尾声，表现青年绅士向美丽的淑女致谢、及美丽淑女答谢的情形。

《邀舞》一曲曾被许多人改编为管弦乐曲和芭蕾舞剧，其中以法国作曲家柏辽兹的管弦乐曲最为出色。

C 大调第 1 钢琴奏鸣曲 Op. 24

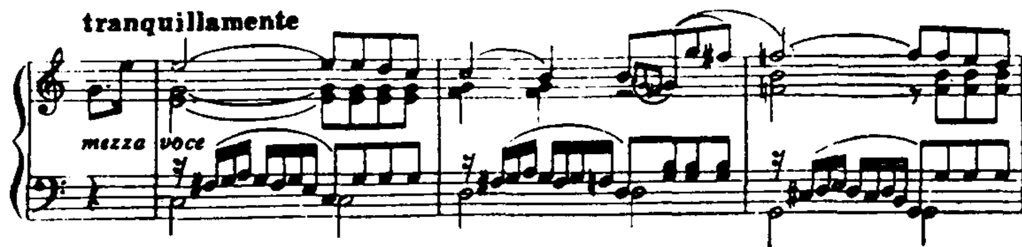
第一乐章　快板，C 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐曲的风格已是浪漫派的，序奏从减七和弦生动的强奏开始。清晰的低音部上的旋律接着奏出，经过 G 大调的属七和弦，再度返回主调。

**例 400**




第一主题像歌剧的女高音和男高音二重唱，令人有激昂的兴奋感。

**例 401**




第二主题在 G 大调上轻快的奏出，曲调越来越紧张，当达到顶点时，立即从高音部急剧下降，之后呈示部以 G 大调柔弱地结束。展开部以 3 种减七和弦，若有所盼般静静的开始。旋律发展到 d 小调后，序奏中的低音及第一主题的伴奏音型组合奏出，接着是华丽的分解和弦，阴暗的 d 小调第二主题，经过半音阶式的音群，进入再现部。在再现部中，第一主题在降 E 大调出现，第二主题以主调再现。

第二乐章　慢板，F 大调，3/4 拍，三部曲式。主题柔和美丽，有一点莫扎特的风格。
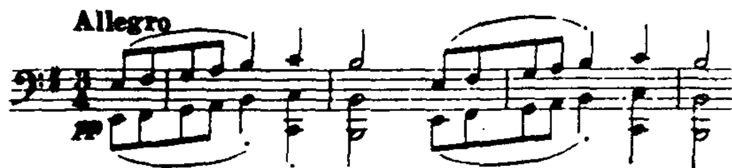
**例 402**




中段开始的旋律在C 大调，春意盎然。接着是忧愁的c 小调旋律在具有特色的节奏中出现。音乐逐渐热情到达高潮后，马上转入柔弱，开始的主题优雅甜美的奏出。

第三乐章　小步舞曲，快板，e 小调。中段速度转慢，E 大调，3/4 拍。虽然是小步舞曲形式，其实却带有谐谑曲的色彩。阴暗的旋律首先出现，令人没有三拍子的感觉，但节奏并不复杂。

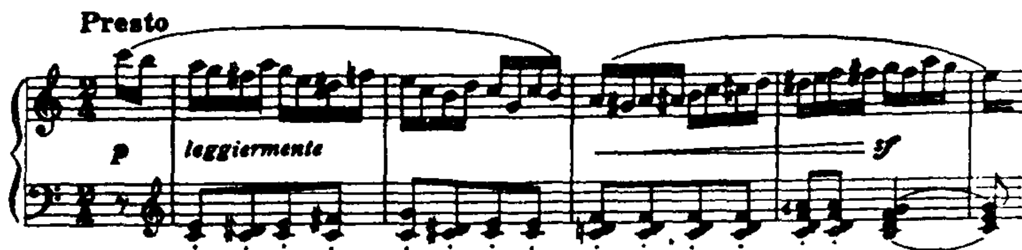
**例 403**




中段的音乐具有温暖的旋律及温柔的歌曲性质。

第四乐章　回旋曲，急板，C 大调，2/4 拍。旋律因无休止地急速奏出，所以经常被称为“无穷动”，而被单独演奏。主要主题在乐章中出现三次。全曲在生动起伏的旋律中急奔似的流下去。

**例 404**
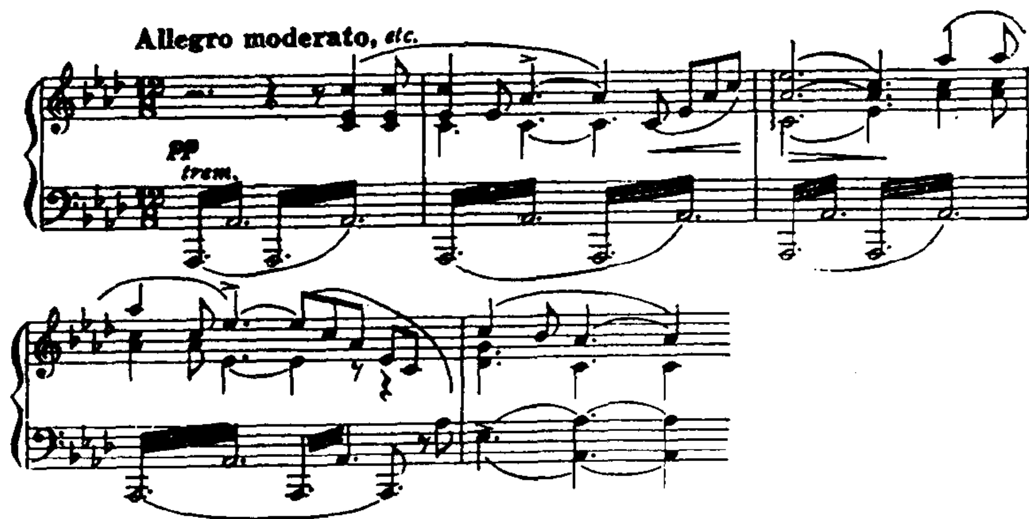



**降 A 大调第 2 钢琴奏鸣曲 Op. 39**

第一乐章　非常圆滑的、朝气蓬勃的。中庸的快板（Allegro moderato

con spirit e assai legato），降 A 大调，12/8 拍，奏鸣曲式。在低音部震音的持续音中，如歌的第一主题奏出。
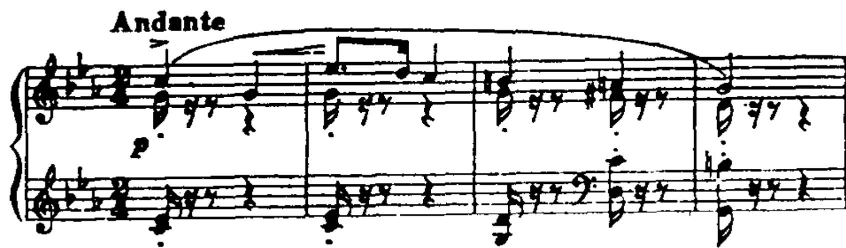
**例 405**




第二主题在降 E 大调呈示，有两个主要乐句构成，其第一乐句在具有特色的律动中悄悄奏出，之后是 c 小调的令人印象深刻的低音旋律，第二乐句仍在降 E 大调，是跳跃的非常轻松快活的十六分音符。展开部以第一主题的第 2 个乐句开始，之后是 f 小调的柔和的新旋律在细腻的伴奏中奏出，随即音乐变成 F 大调的第二主题第一乐句，音乐更加热情的让人倍感兴奋地进入高潮。再现部是呈示部的变化再现。

第二乐章　行板（Andante），c 小调，2/4 拍，回旋曲式。这是全曲中最富有管弦乐色彩的乐章。开始是在单纯的和声伴奏声中奏出无词歌似的主题。当主题加入推进性的对位法而反复时，渐渐充满热情的气氛。

**例 406**
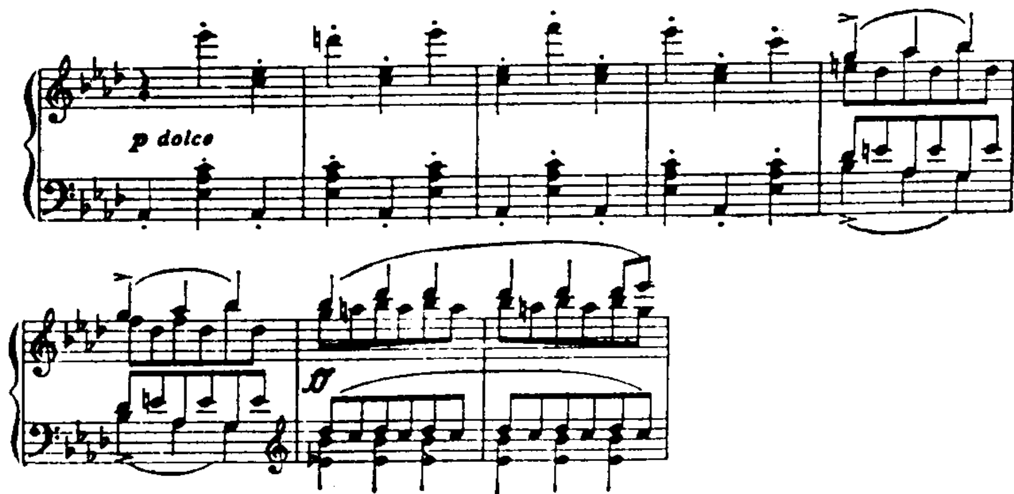



第一插部主题用了多次的调性转换及力度的变化，当乐曲缓缓减弱时，主题又以 c 小调出现。之后是插部主题进入，将音乐再次推向高潮，乐章在

C 大调上结束。

第三乐章　甚急板(Presto assai),降 A 大调,3/4 拍,三部曲式。此乐章虽然以小步舞曲形式写成,但速度非常快,以两小节为一单位,因此很像狂想曲式的谐谑曲。主题是令人有一种奇妙感觉的乐句,之后是很粗犷的进行。
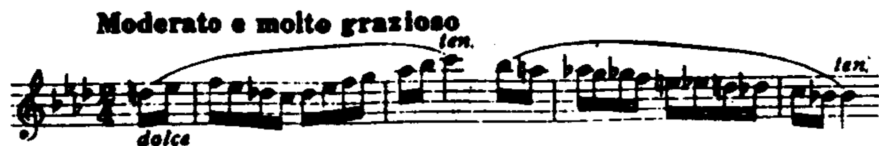
例 407




中段在降 D 大调出现,充满浪漫气氛。中段之后是第一段的再现。

第四乐章　回旋曲,非常优雅的中板,(Moderato e molto grazioso),降 A 大调,2/4 拍。主题在印象深刻的半音阶中轻快又华丽地呈示,之后是右手在左手十六分音符音阶式的音群上奏出柔和的主题旋律。

例 408



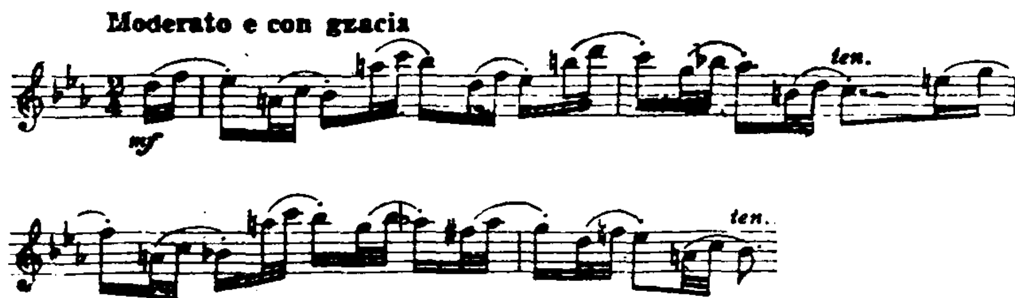

第一插部主题以热情而辉煌的降 E 大调呈现。第二插部主题以断奏强奏出降 D 大调的旋律,并逐渐变得华丽而优美。主要主题与插部主题经穿插出现后,主要主题在结尾中再度展示其美妙的旋律,速度降低,全曲在浪漫的气氛中结束。

华丽回旋曲 Op. 62

这首乐曲在韦伯的钢琴曲中是属于非常优美而华丽的一首。采用优美

的中板(Moderato e con grazia),降E大调,2/4拍。乐曲结构为:A——B——A——C—A——B——A。其主要主题是轻妙的旋律。

例409




第一插部主题由左手呈示,是热情洋溢的降B大调旋律。主要主题再现后,第二插部主题辉煌灿烂的呈现,随即是主要主题的发展。然后第一插部主题以主调再现,最后主要主题强劲奏出,全曲辉煌地结束。

f小调钢琴小协奏曲 Op. 79

韦伯共有三首钢琴协奏曲,其中以这首小协奏曲演奏的机会最多。这首乐曲是最早的一首成功的标题协奏曲,同时也是乐章之间没有界限的小规模协奏曲。它不像过去的协奏曲那样,钢琴与乐队形成明显的对比,在这里钢琴的技巧表现随处可见,这首协奏曲是韦伯创作最盛时期完成的作品,具有绚丽的色彩。

韦伯在作品完成的当天,曾演奏给妻子和自己的学生听,同时对作品说了下面这段话,我们应将其看作是乐曲的标题:"城主夫人坐在城楼上,悲哀地凝视着远方。她的骑士要到圣地去很久,她担心自己再也见不到他们。血腥的战争纷起,无法获得他的消息,好不令人焦心。祈告众神而众神默默。她终于陷入恐怖的幻想中。他倒在战场,却为战友所弃,血自伤口如潮水般喷涌而出。她多么希望自己能到他身边,和他死在一块儿。她就此昏倒在地。但是听!听!远处传来了声音!那在森林的日光中闪动的到底是什么呢?那越走越近的是什么呢?骑士们手举十字军的十字架,旌旗飞扬,人群欢呼。哦!是他!那是他!她投入他的怀抱。爱的惊喜,无以言喻的幸福,来自四面八方的欢呼声,传达了真爱胜利的消息。"

乐曲由4个部分组成。首先是从容的甚缓板(Larghetto ma non troppo),f小调,3/4拍。表示孤独的女子悲思的情绪,先由木管与弦乐对比

着呈现，随后加入钢琴。

**例 410**




第二部分是热情的快板(Allegro passionato)，4/4 拍子的旋律，表示女子的幻想与苦恼。乐曲逐渐进入兴奋状态。于是，钢琴以降 A 大调奏出音阶似的优雅柔和的旋律，而马上又出现前面的充满恐怖感的主题。第二部分的结尾是慢板，表示战胜凯旋的十字军自远而近的步伐。

第三部分是 C 大调，4/4 拍子的进行曲(Tempo di marcia)。先是在大提琴与定音鼓的节奏上，由单簧管与圆号静静地呈现主题。之后力度逐渐加强，表现队伍越来越近。钢琴只以强烈的滑奏一度加入，随后，乐队休止只有钢琴在演奏兴奋的快速音群，表示城主夫人兴奋的情绪。

第四部分由回旋曲式构成，表现女子的狂喜，轻快并洋溢着无限的喜悦的主题出现三次。



**舒伯特，弗朗茨·彼得**(Schubert, Franz Peter)1797 年生于维也纳，1828 年卒于维也纳，奥地利作曲家。

在音乐史上，舒伯特被誉为使艺术歌曲达到完美境界的第一人，世人尊称他为“歌曲之王”，同时他也是近代浪漫乐派的首领之一。舒伯特一生全在贫穷的生活中度过，在 31 年短暂的生涯中，他为我们留下了大量的音乐作品，而且这些作品都有着永恒的旋律，成为世界音乐文化宝库中的瑰宝。

舒伯特的父亲是一个贫穷的小学校长，非常爱好音乐，他是舒伯特的第一位老师。舒伯特 8 岁时开始随父亲学小提琴。1808 年被帝国小教堂唱诗班录取为童高音歌手，住进神学院宿舍。他在学校管弦乐队任小提琴手，并为这个乐队写了他的第一交响曲。1812 年随宫廷乐长萨列里学习音乐理

论，1813年由于变声离开神学院，在他父亲的学校担任助理，同时大量创作。因他11岁就戴上了眼镜，个子又小，所以被免除兵役。在这段时间里，舒伯特创作了大量的作品，光是1815年18岁时就写了144首歌曲，其中包括著名的《魔王》、《野玫瑰》、《流浪者之歌》等不朽的作品。

1816年春天，舒伯特为了改善生活状况，申请担任卢布尔亚那音乐学校校长，但未被接受，只得再留在父亲的学校，在那里继续搞他的创作。1818～1824年间，作为兼职音乐教师，不时去埃斯特哈齐家族的乡下领地，得以领略一下维也纳以外的生活。许多朋友也乐于给予帮助。他和著名的男中音歌唱家约翰·福格尔一起外出途步旅行，福格尔也是最早看出舒伯特的歌曲创作天才的人。这个时期创作出著名的《鳟鱼》五重奏。在维也纳市内，诗人肖伯在家里腾出一个房间给舒伯特，他十分欣赏这些诗人和作家、艺术家、音乐家们过的波希米亚式的生活。1819年舒伯特离开肖伯，与诗人马亚霍法住在一间阁楼里，这段日子持续到1821年。1821年，舒伯特完成了他的E大调第7交响曲的初稿，但未配器。翌年创作b小调第8交响曲，只写了2个完整的乐章和130小节的谐谑曲，然而这部"未完成"交响曲现在已是一部完整的艺术作品。

舒伯特短短的一生中，大部分时间靠偶然赚点稿费和朋友们的帮助过日子。作为维也纳的一名自由作曲家，他比莫扎特更不出名，但是他也似乎不在乎名利。舒伯特的歌曲集《冬之旅》中近乎病态的孤独感反映了他当时的寂寞心情。虽然他不乏女朋友，但他始终没有结婚。他那种落拓不羁的生活逐渐不能支持，不仅缺钱，身体也越来越弱。当我们听到舒伯特的那些美丽的名曲，绝对不会想到他是那样的贫穷。舒伯特作曲的突发和神速，是难以让人相信的，他几分钟就可以作一曲，所以人们都说他的歌曲不是写出来的，而是从脑海里流出来的，他的头脑好比是美丽歌曲的泉源。他常常在作曲时，遇到无钱买纸的困难，所以他经常自叹："倘若有钱买纸，我可以每天作曲了。"

舒伯特与贝多芬生于同一个时代，同在30年中吸收着同一都市—维也纳—的空气。但只是在贝多芬临终时，才获得了第一次，也是最后一次相见。舒伯特从小就非常崇拜贝多芬，然而无从求见，加上舒伯特的秉性孤洁，不愿登门拜访当时已成为伟大人物的贝多芬。直到后来在一位出版商的劝请

下，舒伯特才随这位出版商带了一册自己的作品《歌曲 60 首》拜访贝多芬。结果机缘不巧，贝多芬恰好不在家，于是舒伯特只得把带来的作品稿子放在桌子上离去。后来贝多芬得病躺在床上从此不起，他的友人想安慰他的寂寞，拿桌子上的一册书给他放在枕边，让他翻阅消遣，这册书就是舒伯特带去的作品，当贝多芬看了以后，猛然喊道："这里有神圣的闪光，是谁作的？"舒伯特得知这一消息，立刻奔到贝多芬的床前，可这时贝多芬的病已十分沉重，晓得舒伯特的来到免强振作，握着他的手叫一声："我的灵魂是弗朗茨所有的。"不久，贝多芬闭目长逝，他心中充满了与舒伯特相知太晚之恨而去。在贝多芬的葬礼上，舒伯特亲自拿着火炬送葬。舒伯特丧了知音后心中闷闷不乐，加上他的身体素来羸弱，在贝多芬死后的 18 个月，他就离开了人世，追随贝多芬而去，当时，舒伯特只有 31 岁。人们遵照他的遗嘱，把他安葬在离贝多芬不到三墓的地方。后来，两位作曲大师被人们重新安葬在维也纳中央公墓。

我们最为珍视的舒伯特的很多作品，直到他逝世好多年以后才得以演出。作为一位歌曲作曲家，无人可与他旋律创造之丰富媲美。他的作品无不具有天使般优美纯洁的旋律，以致人们一度倾向于认为他是一位不注意曲式的作曲家。但是只要仅仅研究一下舒伯特的伟大的室内乐作品和后期的钢琴奏鸣曲，就会认识到这是多么错误的见解！除歌剧和协奏曲外，舒伯特在所有形式的音乐创作中都跻身于最伟大的作曲家行列。舒伯特生于困窘、死于贫穷，但他留下的丰富作品，已成为人类的瑰宝，并且将流传千古。
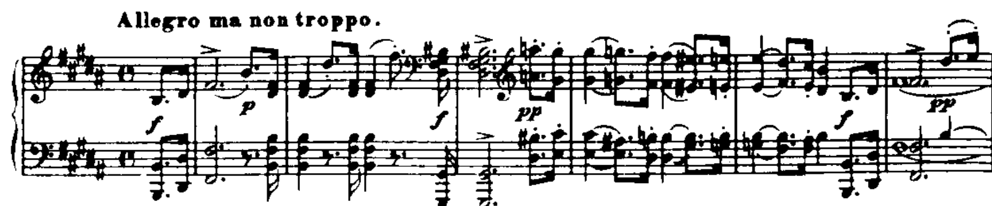
B 大调第 5 钢琴奏鸣曲 Op. 147

舒伯特一生所作钢琴奏鸣曲，包括练习作品及未完成的作品，总数在 21 首以上。乐曲中充满着独特而且无以伦比的音乐美感，每每扣人心弦。他的钢琴奏鸣曲是继承古典乐派的奏鸣曲形式，但具有浪漫派奏鸣曲先驱的特性。这首钢琴奏鸣曲作于 1817 年。当时舒伯特对于由贝多芬一再提高水准的钢琴奏鸣曲体裁，经常抱着感叹与敬畏之念。在他尊敬不已的贝多芬的奏鸣曲之后，再也没有勇气继续谱曲了。直到 20 岁，他才自悟到自己也是艺术家，并开始倾注全力对钢琴奏鸣曲进行挑战。

第一乐章　不太快的快板(Allegro ma non troppo)，B 大调，4/4 拍。强

有力的齐奏将跃动的主题引入。

例 411




第二主题在 E 大调呈现，是可爱的抒情旋律。
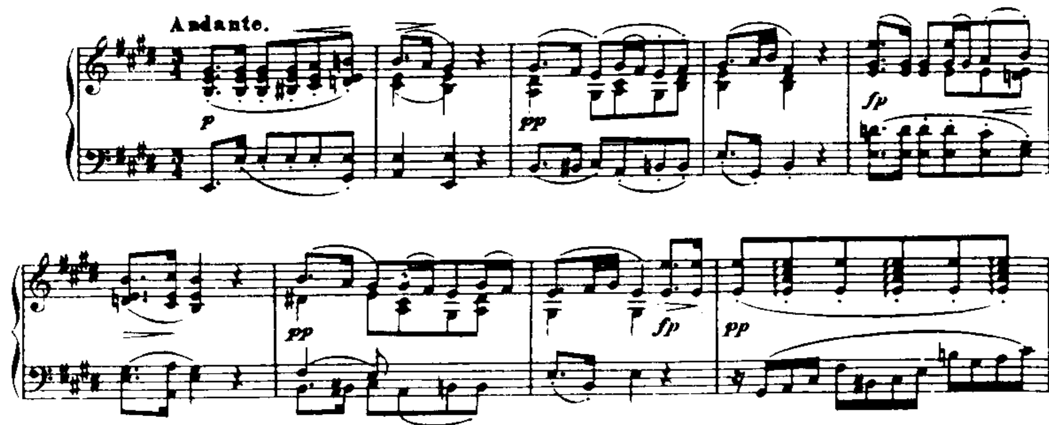
例 412




展开部中用第一主题的动机加以发展，变成复附点节奏的动机，借着令人目眩的转调的厚重和声进行来执拗地重复。再现部由 E 大调的第一主题开始，第二主题以 A 大调再现，在结束部中回到主调。

第二乐章　行板(Andante)，E 大调，3/4 拍。乐曲是三部曲式，但中段是主题的发展，第三段是第一段的变化再现。平稳如歌的主题动机也受到第一乐章主题的影响。
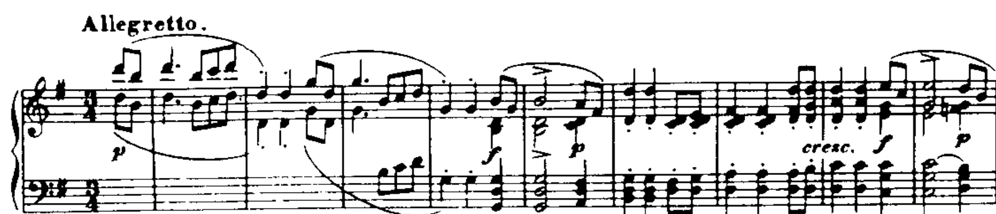
例 413



中段自始至终都用十六分音符的断奏，在第一段中出现过的经过句音型，由左右手分别追逐而发展下去。再现段中，将中段用过的十六分音符以一个声部加了进来。

第三乐章　谐谑曲，小快板(Allegretto)，G 大调，3/4 拍。实际上是一首小步舞曲，主题以天真的齐奏开始，
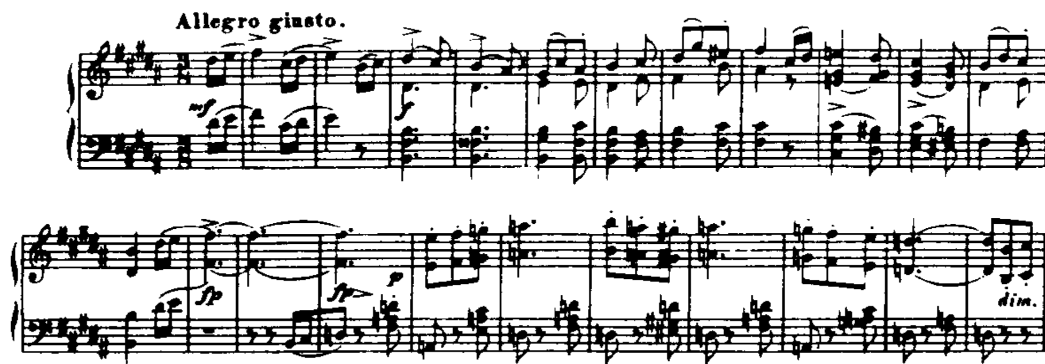
**例 414**




由主题经逐步的充实和声而展现的主部之后，音乐进入经过部，经过部由左手和右手的对话方式构成。中部是 D 大调的三声部音乐，主题清楚流畅，八分音符的连奏，不时的与旋律声部交替，形成美妙的音的流动。之后是主部再现。

第四乐章　适度的快板(Allegro giusto)，B 大调，3/8 拍，奏鸣曲式。第一主题以齐奏开始，由两个单纯明快的动机组成。

**例 415**
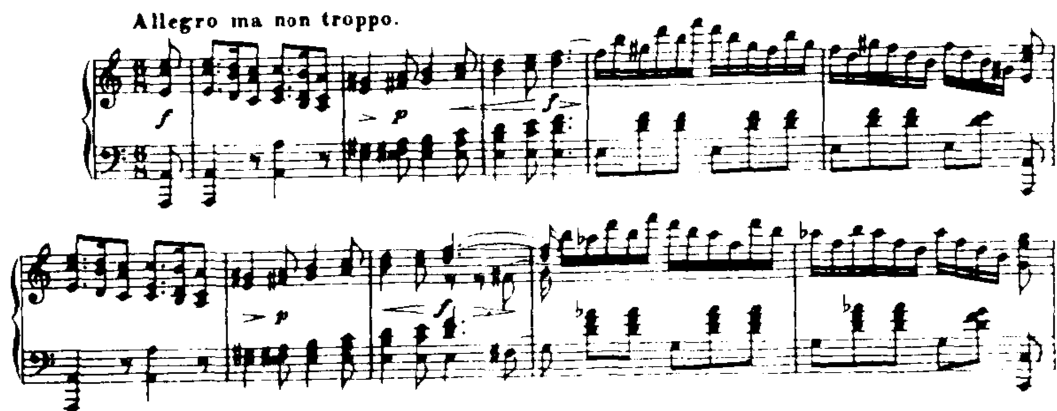



第二主题与第一主题形成对比，是采用升 F 大调的抒情的旋律。展开部主要采用第二主题进行发展。到再现部时，两个主题都回到了主调，其结构是呈示部的完全再现。

a 小调第 6 钢琴奏鸣曲 Op. 164

舒伯特一生写有 5 首小调奏鸣曲，其中竟然有 3 首是 a 小调，可以看出这是他最喜欢的调性。

第一乐章　从容的快板(Allegro ma non troppo)，a 小调，6/8 拍。第一主题以优美的音响开始，后由减七和弦的分解音型来回应。
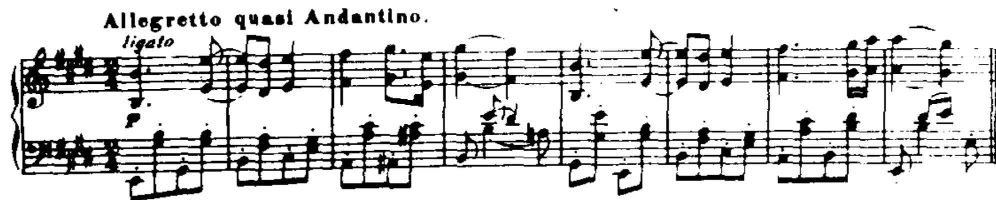
**例 416**




第二主题是在全休止后，以 F 大调朴素的旋律来展示。展开部不是使用动机的展开方法，而是采用一波又一波涌现的即兴曲风格，由多彩多姿的转调、自由的节奏等手法来构成。再现部中第一主题在 d 小调，第二主题在 A 大调，最后以主调回想第一主题结束。

第二乐章　如小行板的稍快板(Allegrotto quasi Andan－tino)，E 大调，2/4 拍，三部曲式。朴素而抒情的主题贯穿整个第一乐段。

**例 417**




中段是 C 大调的经过性乐段，在由十六分音符组成的装饰性旋律中，主题的片段在内声部出现。再现段是以 F 大调再现主题，伴奏则是新的。

第三乐章　活泼的快板(Allegro vivace),a 小调,3/8 拍,回旋奏鸣曲式。齐奏的上行音阶引子之后,呈示表情平稳的主要主题。

**例 418**
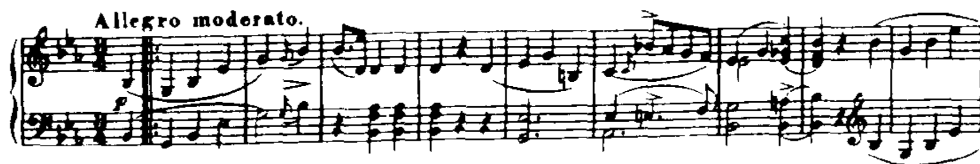



副主题以 E 大调呈现,缺乏安定性的主题旋即发展下去。主要主题第二次出现时的三次重复,前两次在 e 小调,第三次在 E 大调。副主题以 A 大调第二次出现后,主要主题又变为 A 大调第三次出现,乐曲结束时没有回到主调。

*降 E 大调第 7 钢琴奏鸣曲 Op. 122*
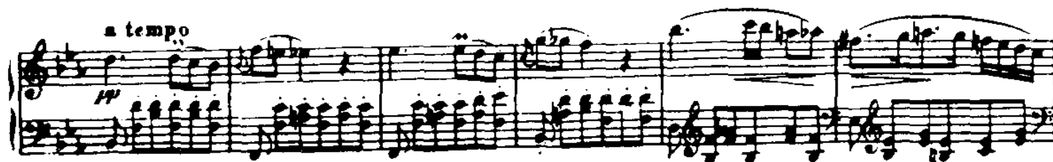
第一乐章　中庸的快板(*Allegro moderato*),降 *E* 大调,3/4 拍,奏鸣曲式。这个乐章有三个主题。第一主题以很清楚的节奏来呈示。

**例 419**




第二主题是在降 *B* 大调用很弱的力度奏出的可爱的歌谣性主题。

**例 420**
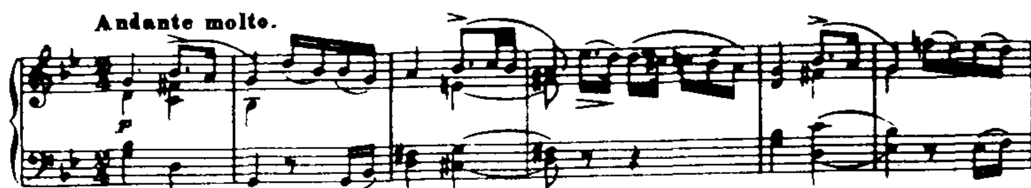



第三主题以左手在降 *D* 大调出现,重复两次之后,又以 *c* 小调的出现

对主题加以稳定。展开部较短，其性格分为两种，前段是以转调来求得音色的变化；后半是利用第三主题的发展。再现部是呈示部的变化再现，第一、第二主题用主调再现，第三主题则以降 $G$ 大调开始，以 $f$ 小调来稳定主题，最后乐曲回到主调。

第二乐章　很慢的行板(*Andante*)，$g$ 小调，2/4 拍。自由奏鸣曲式。结构为 $A-B-A'-B'$－结束部。$A$ 段有 42 小节，整段都充满着开始时出现的从容的主题性格。

**例 421**




$B$ 段有 21 小节，自始至终以十六分音符的和弦伴奏，主题先在左手以 $c$ 小调呈示。
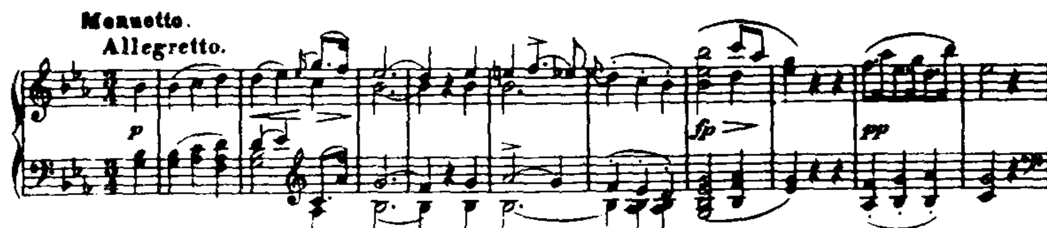
**例 422**



$A'$ 段的旋律以主调再现，并加上了一个新的伴奏音型，使主题增加了许多色彩。$B'$ 段也在主调再现。最后，是用第一主题的素材构成的尾奏。

第三乐章　小步舞曲，稍快板(*Allegretto*)，降 $E$ 大调，3/4 拍。第一部分是单三部曲式，第一段是以四声部和声手法写成，呈示由没有主音的主和弦构成的轻快的舞曲主题。
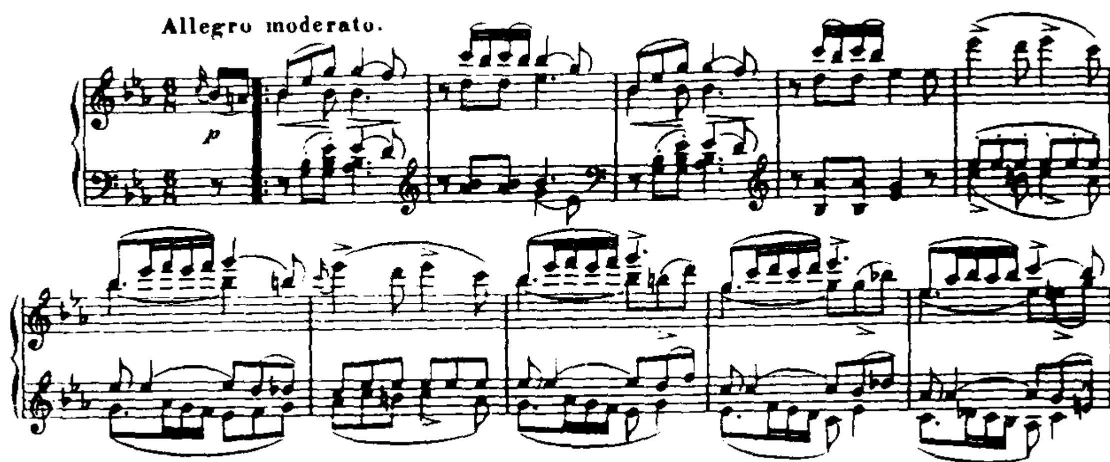
例 423




第二段是利用前段后半的素材发展而成。第三段是第一段的再现。中间部分是降 *A* 大调，其主题与前部分的节奏是共通的，全乐章是用统一的素材求得对比。

第四乐章　中庸的快板（*Allegro moderato*），降 *E* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。主题以 6/8 拍子特有的轻快活泼的旋律开始，几乎都是四声部来进行，使演奏技术相当难。

例 424
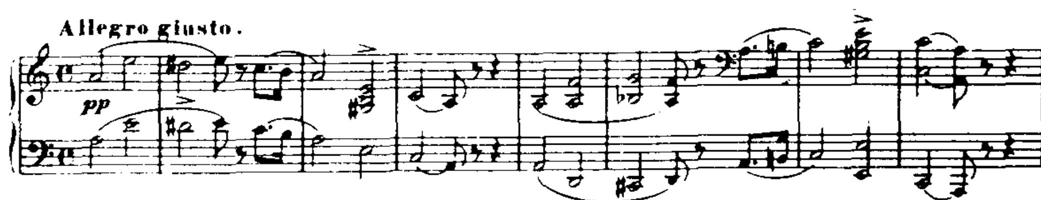



第二主题用降 *b* 小调，与第一主题有着不同的风格。展开部主要发展第一主题，其中充满了舒伯特特有的那种自然而然即兴性的流露，之后乐曲再现。

*a* 小调第 8 钢琴奏鸣曲 *Op*. 143

第一乐章　适度的快板（*Allegro giusto*），*a* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐曲追求大幅度的力度变化，以弦乐四重奏的手法写出。音乐以令人沉静的主题开始。
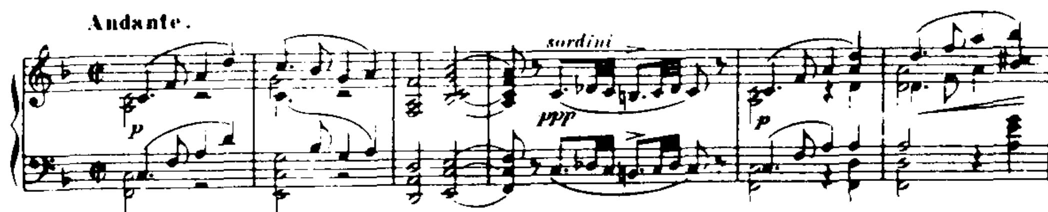
例 425




第二主题以 *E* 大调圣咏的方式呈现。展开部利用第一主题发展，调性趋向于下面大三度的 *F* 大调。再现部中，第一主题在主调，第二主题这以 *A* 大调再现。

第二乐章　行板（*Andante*），*F* 大调，4/4 拍，二部曲式。主题是器乐式的，在主题的后面有一个非常有特点的动机，在个动机伴随着主题而发展。

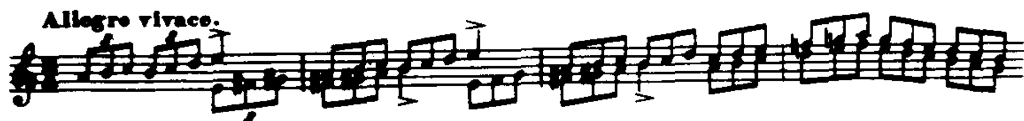
例 426




随后出现了 10 小节的三连音所构成的插句，这个插句虽然很短，但正好位于乐章的中央，并以 *D* 大调形成一个高潮。第二段多为主题的再现，前面出现的三连音留在高音部之下，低音部以 *C* 大调再现主题。最后在主调平静地奏出开始的主题而结束乐章。

第三乐章　活泼的快板（*Allegro vivace*），*a* 小调，3/4 拍，回旋奏鸣曲式。结构为：*A*—*B*—*A*—*B*—*C*—*A*—*B*—结尾。主要主题以快速的三连音构成的旋律开始。

例 427




副主题是歌唱性的，出现在下面大三度的 *F* 大调上。展开部比较短小，
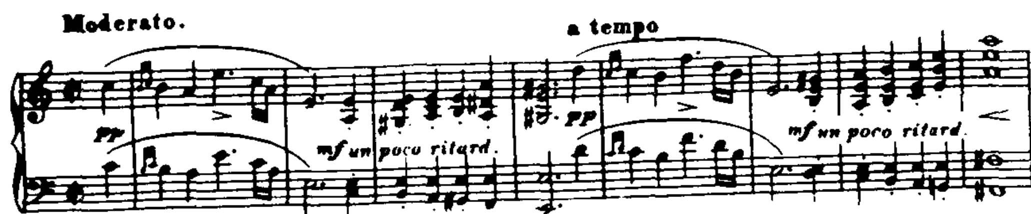
用主要主题中的素材进行展开，以左手与右手彼此追逐的方式为中心构成。再现部中调性有所变化，由于副主题以 *A* 大调结束，主调的尾奏用主要主题后半的经过句音型来构成。

*a* 小调第 9 钢琴奏鸣曲 *Op*. 42

此曲创作于 1825 年，舒伯特的作品编号与作曲年代并无关系，多是以出版顺序为主，因此虽然这首奏鸣曲的编号在前，但从已达到炉火纯青的技巧看来，它是舒伯特的盛年之作。

第一乐章　中板(*Moderato*)，*a* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。第一主题从八度音程轻巧的齐奏开始。
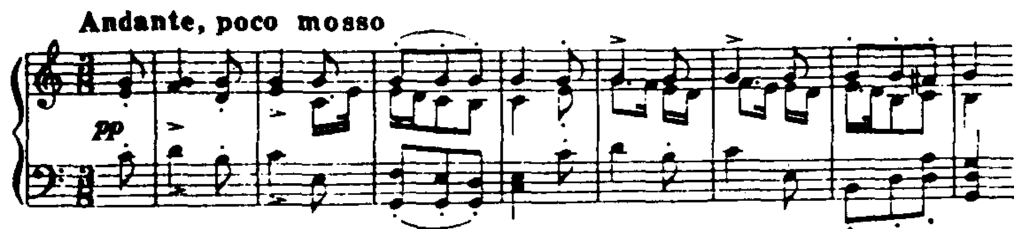
**例 428**




第二主题的强弱对比很明显，在舒伯特奏鸣曲中，是两个主题性格有鲜明对比的一例。展开部较短，在这里乐思匠心独具地被变形，有着美妙的色彩变化。再现部两个主题是完全再现。

第二乐章　稍快的快板(*Andande poco mosso*)，*C* 大调，3/8 拍，变奏曲式。主题是歌唱性的，分为前后各 16 小节的二段。

**例 429**
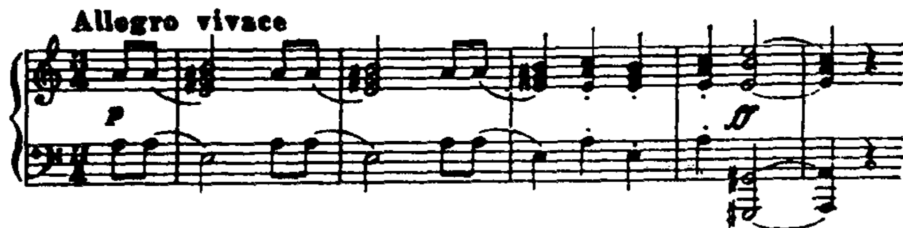



以这个主题为主，发展了 5 个变奏。第一变奏是以十六分音符将主题加以修饰；第二变奏的韵律更加细腻，弹奏得更精致；第三变奏在 *c* 小调；第四变奏在降 *A* 大调，三十二分音符的三连音构成舒伯特风格的流畅韵律感；

第五变奏是 *C* 大调，和弦的充实感及音的沸腾时现。随后，紧张感逐渐松弛，并以 18 小节的尾奏结束乐章。

第三乐章 谐谑曲，活泼的快板(*Allegro vivace*)，*a* 小调，3/4 拍。舒伯特的谐谑曲不像贝多芬的那样庄严堂皇，但他寻求性格的节奏与力度变化，形成舒伯特式的独特的谐谑曲风格。主题快活并充满了跃动感。

**例 430**




中段速度变慢，转为 *F* 大调，音乐变得更加深沉，色调更加富丽。之后再现第一部分。
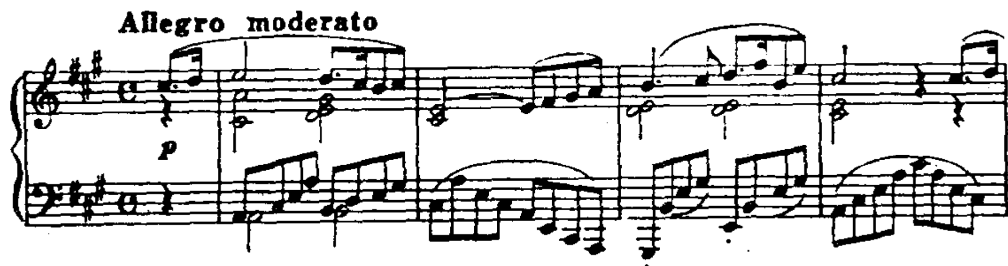
第四乐章回旋曲，活泼的快板(*Allegro vivace*)，*a* 小调，2/4 拍。结构为：*A*—*B*—*A*—*C*—*A*—*B*—*A*—结尾。回旋曲主题明朗率直；第一插部主题从 *e* 小调转到 *c* 小调，其中有明显的力度变化；第二插部主题在 *A* 大调呈现，是平稳流畅的旋律。
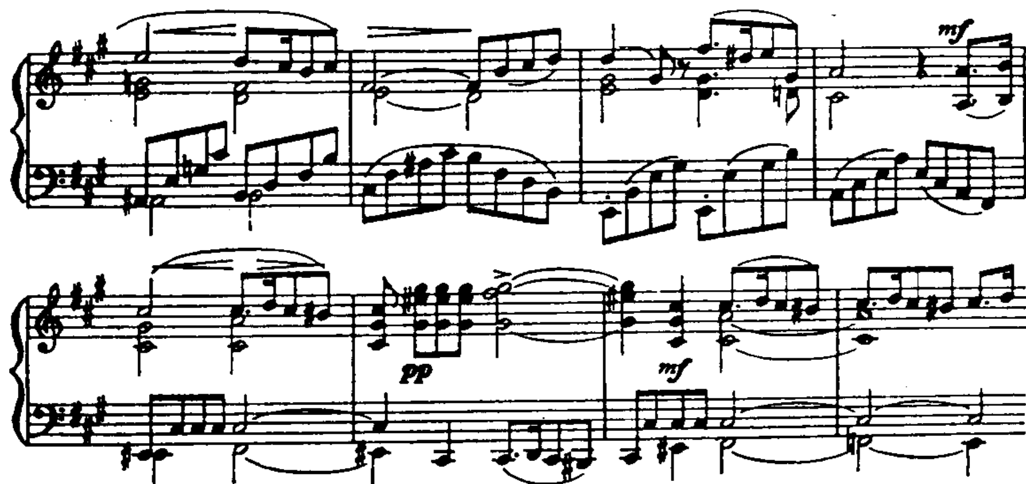
*A* 大调第 10 钢琴奏鸣曲 *Op*. 120

此曲是舒伯特奏鸣曲中最为质朴的一首。朴素的结构，加上毫不粉饰的抒情性，被人们称为“可爱的 *A* 大调”。

第一乐章 中庸的快板(*Allegro moderato*)，*A* 大调，奏鸣曲式。一开始就奏出极为抒情并十分可爱的第一主题。

**例 431**
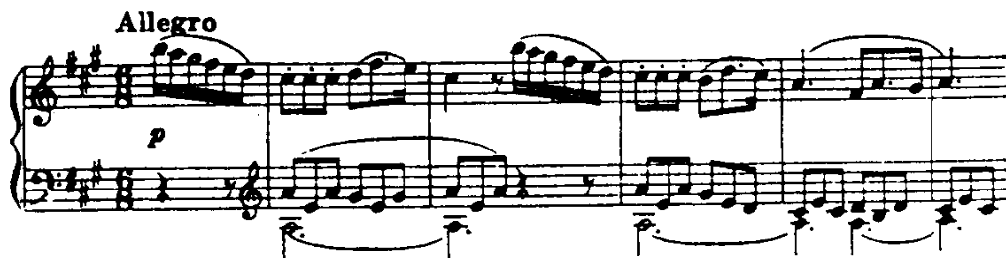





第二主题以 *A* 大调开始，中途转入 *a* 小调，再以 *E* 大调结束。展开部以第一主题为中心展开，也巧妙的引用了第二主题的素材。

第二乐章　行板(*Andante*)，*D* 大调。以相当简单的三部曲式写成。旋律、伴奏、和声都十分优美。

第三乐章　稍快板(*Allegretto*)，*A* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。华丽的第一主题两度奏出后，进入很长的经过句。

**例 432**




第二主题以属调奏出。在再现部中，第二主题移成 *A* 大调，而第一主题却移到下属调。这是舒伯特以奏鸣曲式写成的，在乐曲中所常用的手法。
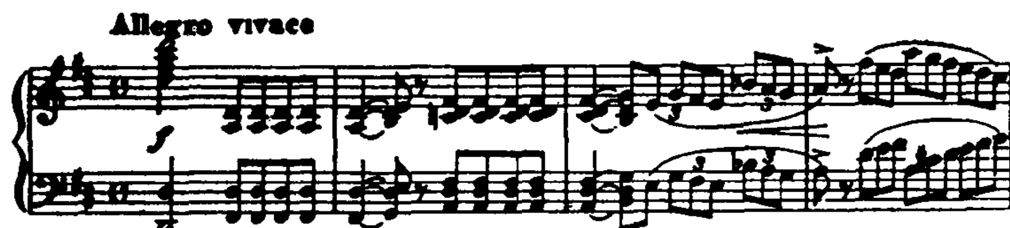
*D* 大调第 11 钢琴奏鸣曲 *Op*. 53

此曲作于 1825 年，是舒伯特 28 岁时的作品，曲风充实，自由不拘泥形式。舒曼称此曲为“勇敢的 *D* 大调”，它也确实是一首朝气蓬勃的作品。舒伯特将这首奏鸣曲献给卡尔·马里亚·封·勃克列。他是波西米亚裔的奥地利钢琴家，比舒伯特小 4 岁，不仅擅长钢琴演奏，也擅长于小提琴的演奏。为此他成为当时颇有名气的音乐家。与舒伯特有亲密的交情，经常积极地演奏

舒伯特的作品。

第一乐章　活泼的快板(*Allegro vivace*),*D* 大调,4/4 拍。乐曲一开始就是强有力出现的第一主题,为乐曲掀起序幕。
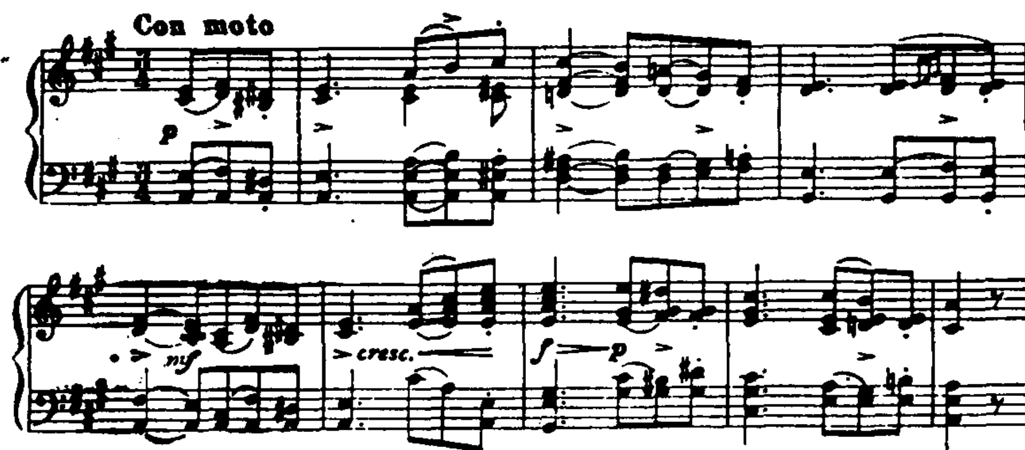
**例 433**




两小节的和弦连续弹奏后,是对比强烈的两小节三连音,在巧妙的转调的烘托下,引出轻柔的第二主题。展开部以第一主题素材为主进行发展,在发展的中间突强地奋起,就是舒曼称为"勇敢的"高潮之一。第二主题在 *D* 大调简单的重现后,进入稍加快的结束部,最后表情丰富地结束。

第二乐章　速度加快(*Con moto*),*A* 大调,3/4 拍,三部曲式。舒曼对此乐章说:"具备了舒伯特独特的风格,动人又充满热情"。此乐章还令人有大方又悠然自得之感。第一部分主题的节奏具有独特的强音,旋律流畅,热情动人。

**例 434**
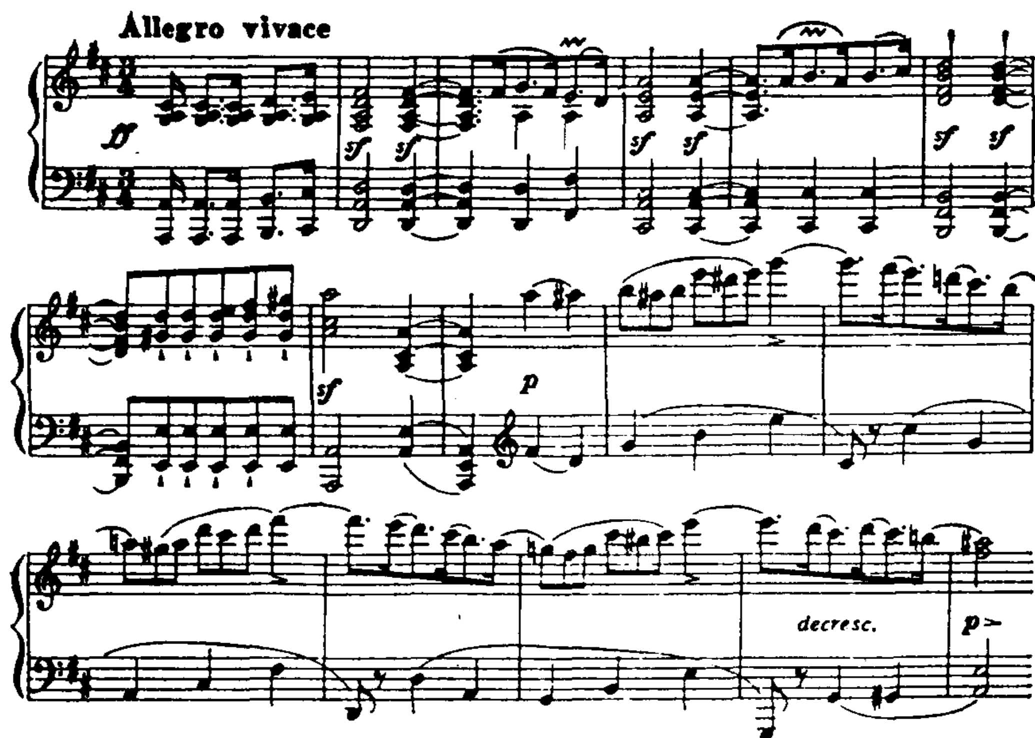



第二部分主题在下属调 *D* 大调。之后两部分以 *A* 大调为轴心,略加修饰变形而再现。结束部分出现了第一部分的素材,舒畅的结束乐章。

第三乐章　谐谑曲,活泼的快板(*Allegro vivace*),*D* 大调,3/4 拍。这个

乐章生动活泼、内容充实。谐谑曲主题的表情是丰富的。
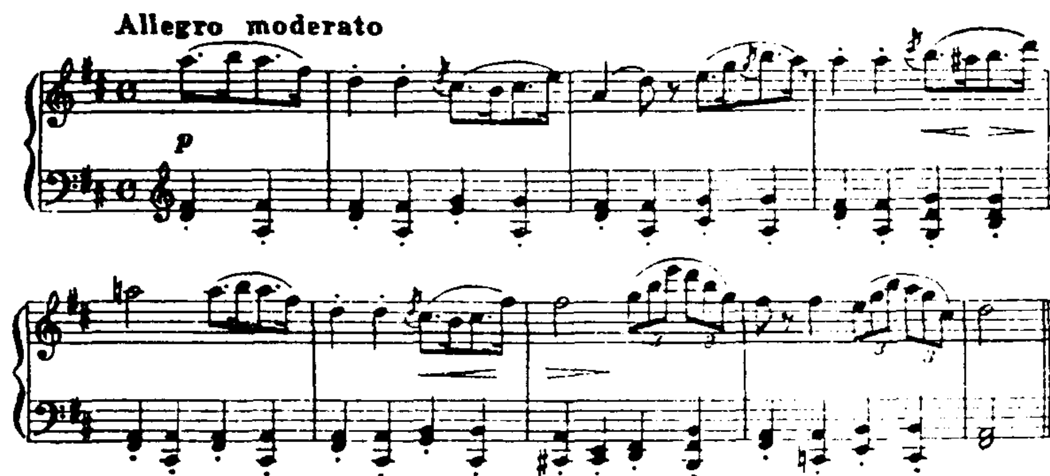
**例 435**




中部转为 *G* 大调，其中表现了舒伯特的和声及器乐风格。乐曲进入结束部时，渐渐减弱，乐章在平静的气氛中结束。

第四乐章　回旋曲，中庸的快板（*Allegro moderato*），*D* 大调，4/4 拍。回旋曲主题以哼唱似的潇洒性格，轻快洒脱地唱出。

**例 436**



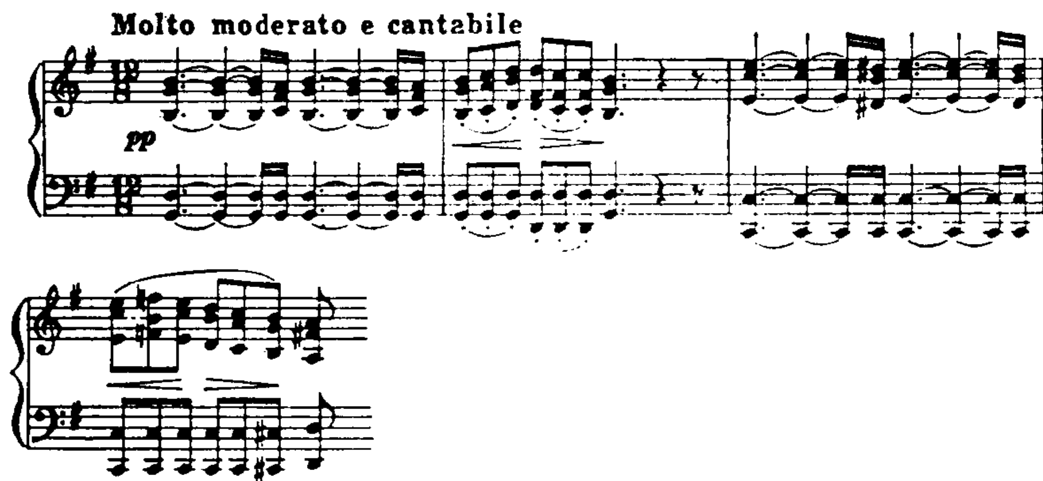
流畅的第一插部主题移为 *A* 大调，不稳定的第二插部主题在 *G* 大调中穿插有 *g* 小调。结构为：*A*——*B*——*A*——*C*——*A*——结束部。

*G* 大调第 12 钢琴奏鸣曲 *Op*. 78

这首奏鸣曲在舒伯特的奏鸣曲中，是精神高雅的杰作之一。舒曼也曾有“万事皆在有机的沌然生命中存在着”的好评。

第一乐章　如歌的适度的中板（*Molto moderato e cantabile*），*G* 大调。第一主题先以 *G* 大调奏出，经移调至 *b* 小调，之后发展到 *f* 小调，再返回主题。

**例 437**




第二主题在 *D* 大调，随着右手的音群此主题展开，并出现低音部的旋律。呈示部在分解和弦的伴奏下奏出对位旋律，之后回到第一主题结束。展开部以 *g* 小调开始，其中有舒伯特常用的转调，尤其是引用第一主题的最初部分而辗转变化的和声动势，非常有特点。展开部中充实利用了第二主题的素材，之后进入再现部。

第二乐章　行板（*Andante*），*D* 大调，三部曲式，结构与调性布局为：*A*（*D* 大调）—*B*（*b* 小调）—*A*'（*D* 大调）—*B*'（*d* 小调）—*A*''（*D* 大调）。

第三乐章　小步舞曲，中庸的快板（*Allegro moderato*），*b* 小调。本乐章有率直纯朴的风格。中段移至 *B* 大调。

第四乐章　稍快板（*Allegretto*），*b* 小调，回旋曲式。明快的主要主题以 *G* 大调呈示。副主题在 *C* 大调节奏化的低音清楚地弹奏后，高音部首先奏出。之后是不停的转调。随后 *G* 大调的主要主题在内声部再现。经过降 *E*
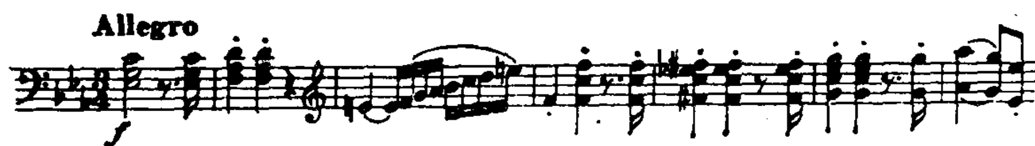
大调的经过句，出现了 c 小调如歌的副主题。再转调到 C 大调再现，接着又返回 G 大调主题。

c 小调第 13 钢琴奏鸣曲（遗作）

作于舒伯特逝世的 1828 年。在此作品出版发行时，出版社特别将这首作品呈现给崇敬舒伯特的作曲家舒曼。
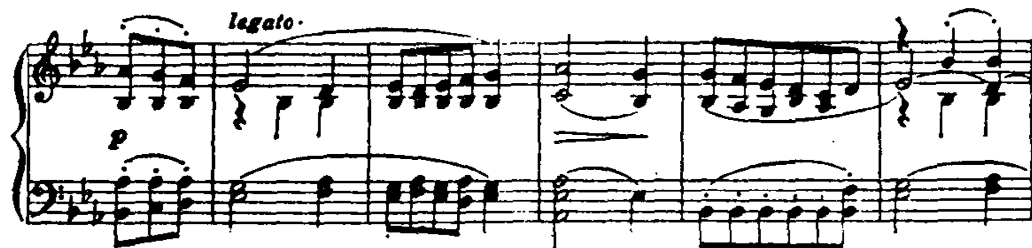
第一乐章　快板（*Allegro*），c 小调，3/4 拍，奏鸣曲式。第一主题与贝多芬的《三十二变奏曲》类似。

**例 438**




第二主题出现在降 E 大调。
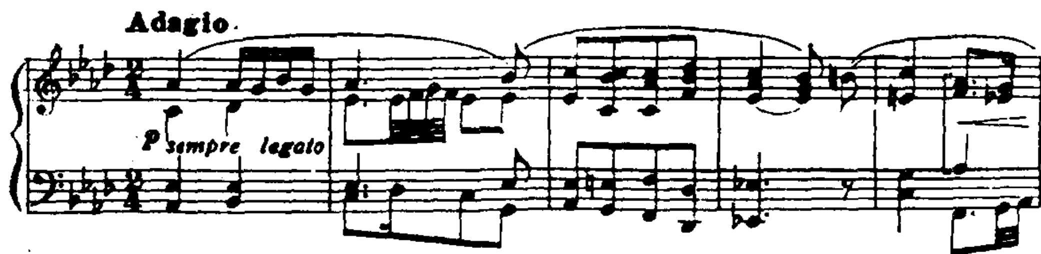
**例 439**

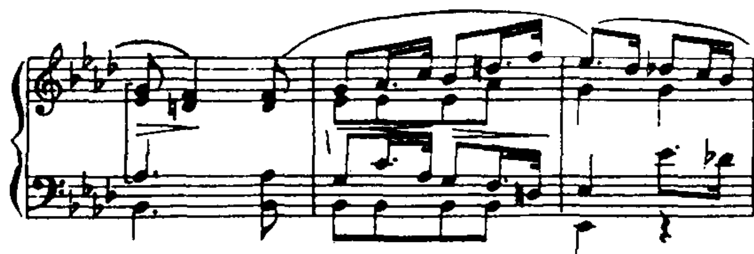



展开部主要发展第一主题。之后进入再现部，第一主题以 C 大调再现，接着再现第二主题，随后在稳重的情绪中结束乐章。

第二乐章　慢板（*Adagio*），降 A 大调，3/4 拍，三部曲式。主题非常风趣的呈示出来。

**例 440**
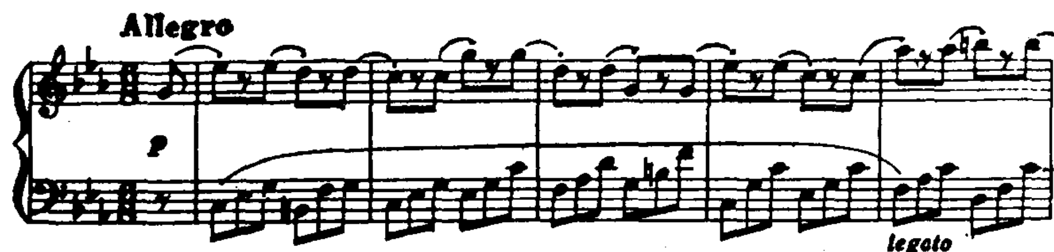




流畅的中部主题也有着丰富的表情，并频频转调及作三连音的连续弹奏，产生了舒伯特独特的效果。上两段作变化再现后，主要主题在尾奏中再次出现。

第三乐章　小步舞曲，快板(*Allegro*)，降$E$大调，3/4拍。小步舞曲部分是单三部曲式。第一段的主题在恬静纯朴的气氛中，流畅地呈示；第二段的强弱对比明显；接着进入第三段，这段是由第一段的旋律和第二段中性格强烈的节奏构成。中间部分的节奏明快，但始终被柔弱的情绪所包围，与小步舞曲形成对比。之后小步舞曲再现。

第四乐章　快板(*Allegro*)，$c$小调，6/8拍。回旋曲式。这个乐章共有720小节。结构为：$A$——$B$——$C$——$A'$——$B'$——$A''$。
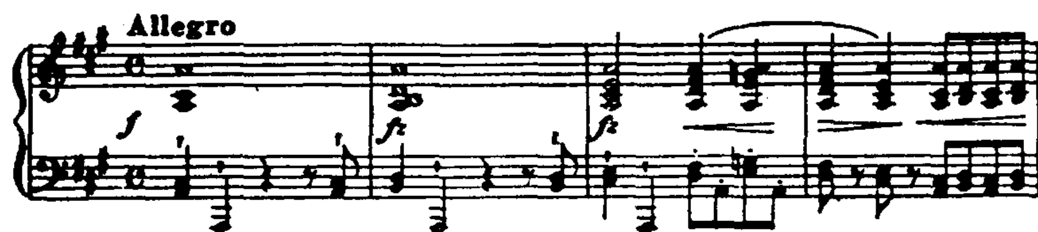
**例441**
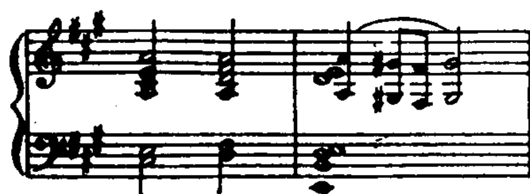



*A*大调第14钢琴奏鸣曲(遗作)

第一乐章　快板(*Allegro*)，$A$大调，奏鸣曲式。首先呈示的是令人有即将爆发感觉的第一主题。

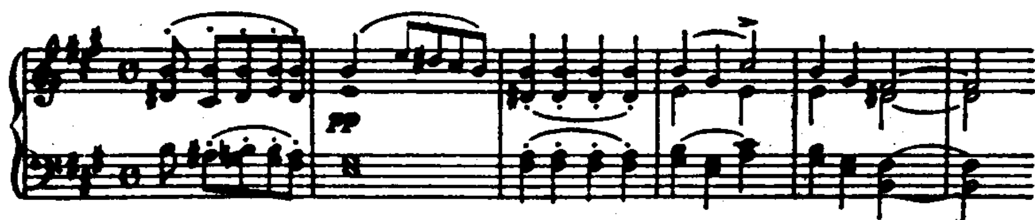
**例442**





第二主题以 $E$ 大调出现之后继续发展，于呈示部的最后再度以 $E$ 大调反复。
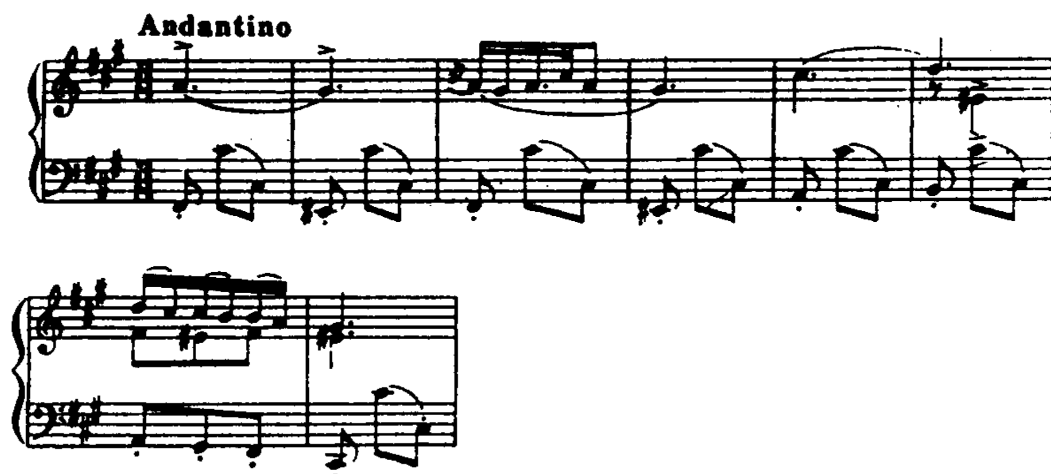
例 443




展开部从 $C$ 大调开始，进行独特的和声发展。再现部仍是 $A$ 大调的反复，活跃于展开部的第二主题也回主调再现。

第二乐章 小行板（*Andantino*），升 $c$ 小调。三部曲式。充满淡淡哀愁的旋律在左手上下跳动的音型伴奏下奏出。

例 444




之后进入激情的中段，先是 $c$ 小调，然后是升 $c$ 小调。最后在主调上再变化再现最初的旋律。

第三乐章 谐谑曲，活泼的快板（*Allegro vivace*），$A$ 大调。是生动而又

引人的乐章。以短琶音构成跳跃似的乐思。速度减缓的 *D* 大调中段，有舒伯特酷爱使用的第二拍节奏的特征。
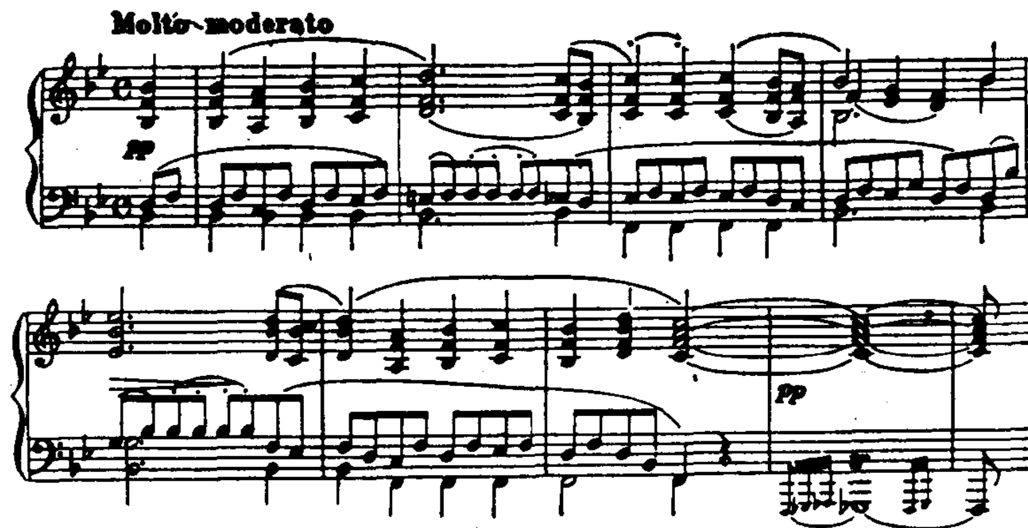
第四乐章　回旋曲，小快板（*Allegretto*），*A* 大调，结构和调性布局为：*A*（*A* 大调）—*B*（*E* 大调）—*A*（*A* 大调）—*A′*（展开部）—*A*（*A* 大调）—*B*（*A* 大调）—*A*（*A* 大调）—尾奏。

降 *B* 大调第 15 钢琴奏鸣曲（遗作）

有人认为这首奏鸣曲的第一乐章是自贝多芬之后的最完美的奏鸣曲，也是舒伯特的钢琴曲之冠。

第一乐章　精确的中板（*Molto moderato*），降 *B* 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。第一主题具有大方的气度，以连奏呈示。
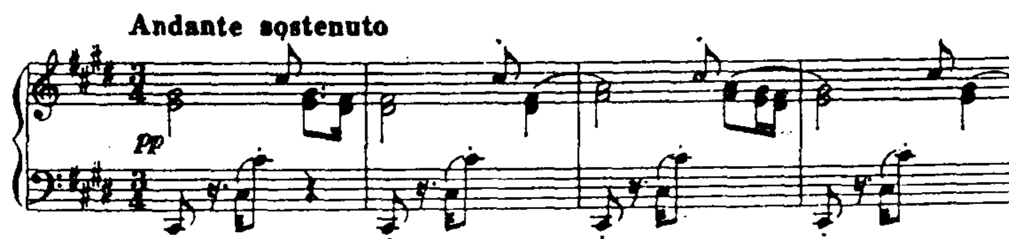
例 445




第 8 小节左手弹奏的颤音给人留下深刻的印象。第二主题先是升 *f* 小调，之后移为 *A* 大调，再变为 *d* 小调、*b* 小调，最后到 *F* 大调。展开部中有着巧妙的转调及主题的转变，产生绝妙的效果，具有多彩多姿的展示。在展开部将结束时，左手的颤音三度再现，引出再现部。

第二乐章　稍慢的行板（*Andante sostenuto*），升 *c* 小调，3/4 拍，三部曲式。第一段在弱音踏板声中呈现轻快富于表情的旋律，主题柔和可爱。

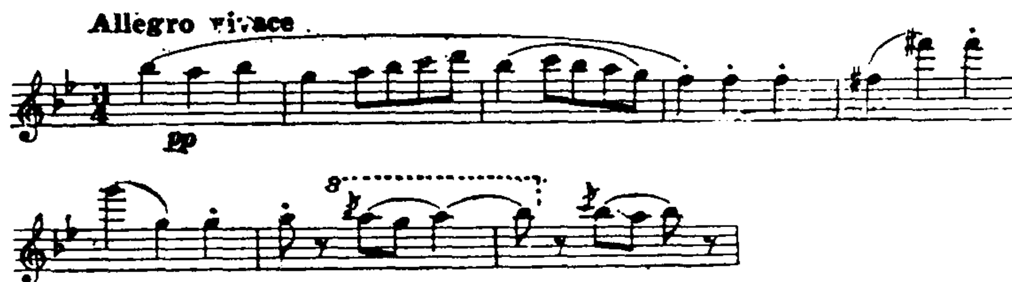
例 446




中段为 *A* 大调，在独特的节奏中，涌现出亲切的情绪，在柔美的旋律中，细腻的情感酿出朦胧的气氛。随后，乐曲回到升 *c* 小调，进入第三段，将第一段反复后，是升 *C* 大调的尾奏。

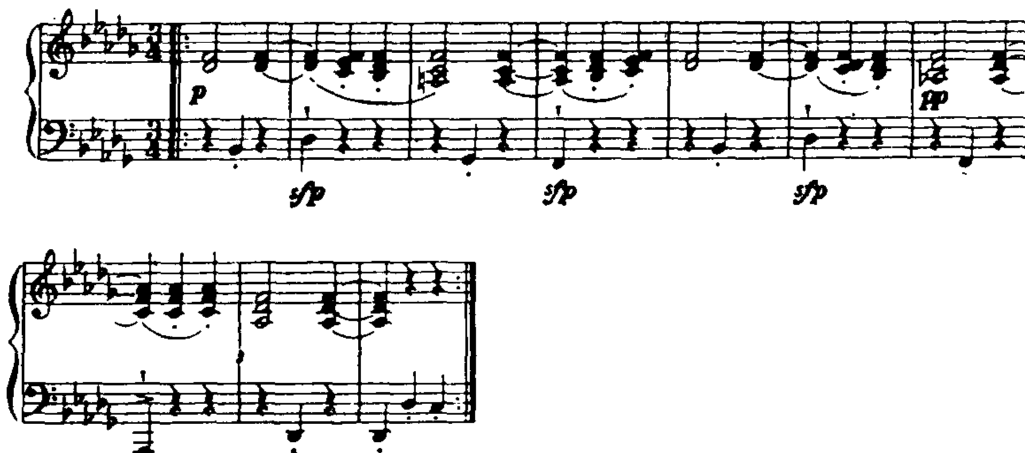
第三乐章 谐谑曲，优美活泼的快板(*Allegro vivace con delicatezza*)，降 *B* 大调，3/4 拍。主题以轻妙的声音开始，在毫不夸张的安祥气氛以及细腻的明暗对比中，让人感觉亲切。

例 447




进行曲部分左手的性格节奏有明显的强音，与右手的切分音微妙的配合产生有趣的效果。

例 448



此后再现开始部分。

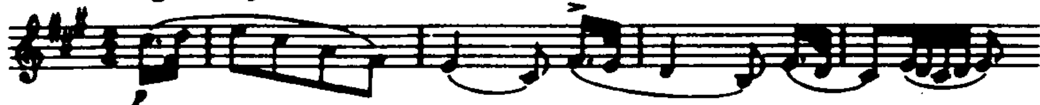
第四乐章　快板，但不太快（*Allegro ma non troppo*），降 *B* 大调，2/4 拍，自由奏鸣曲式。第一主题以 *c* 小调开始，表情生动活泼。逐渐移调至 *F* 大调后，进入第二主题。第二主题是前主题的延伸，明朗舒畅。呈示部之后省略展开部直接进入再现部。再现部之后的尾奏，速度加快至急板涌现出高潮，最后强劲地结束乐曲。

*A* 大调回旋曲（四手联弹）*Op*. 107

舒伯特是写钢琴联弹曲最多的作曲家。爱因斯坦说："并非是那种以两架钢琴竞争式的协奏式联弹，而是用一架钢琴四手联弹，写这种象征友情的联弹曲，十足的说明了舒伯特其人。"舒伯特直到晚年，都不断以"进行曲"、"幻想曲"、"序曲"、以及"奏鸣曲"的形式写联弹曲。数量被收进《全集》的就有 32 首之多，而这首"回旋曲"，是这类乐曲中的最后一首。

乐曲采用颇似小行板的稍快板（*Allegretto quasi Andantno*），*A* 大调，2/4 拍。这首作品的主题充满着徐缓的乡土气息很浓的曲调。

**例 449**




这个主题在第二钢琴有规律的伴奏音型上，附加装饰音型而进展。随后，在第二钢琴上出现使用三连音的可爱的经过主题。不过这只是导向真正的第一插部主题的 *E* 大调经过句。第二钢琴再次担任伴奏，第一插部主题由第一钢琴发展下去。主要主题再现后，第二插部主题出现，它并没有独立的主题，而是将已有的主题进行发展。音乐经过一段发展后，第三次出现主要主题。之后是第二钢琴弹奏旋律的第一插部主题，最后，主要主题第四次出现。

即兴曲 *Op*. 90
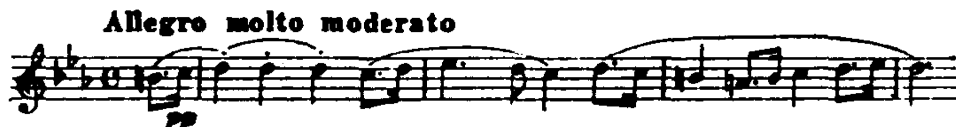
舒伯特是一位天才的歌曲作曲家，即使是器乐曲，他也经常加入如歌的旋律，这也是舒伯特作品的特征之一。他的作品有流畅的旋律、自由的和声，以及毫无限制的转调……。舒伯特的钢琴曲中以即兴曲最耐人寻味，同时即

兴曲也是浪漫派重要的体裁。

即兴曲作品 90 中包括 4 首乐曲。

第 1 首　很快的中庸快板(*Allegro molto moderato*),*c* 小调。这是一首由很短的主题导入,非常自由的变奏曲式乐曲。主题部分短小的旋律包含着离调成分。

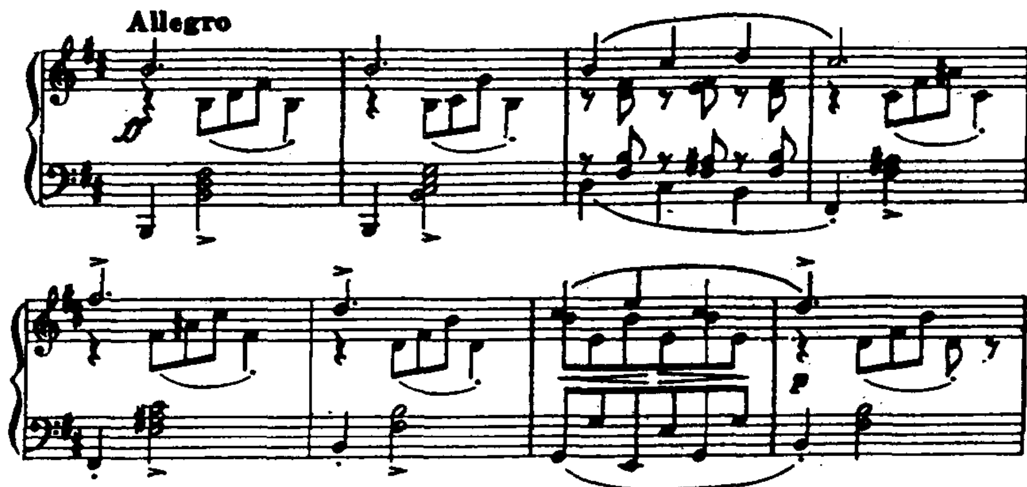
**例 450**




第一变奏以分解和弦的三连音奏出变化了的旋律,之后,乐曲回到 *c* 小调,旋律以及和声更加自由的变形。第三变奏为 *g* 小调,在十六分音符的分解和弦的伴奏声中,轻轻地奏出装饰过的轻快的旋律,再度转入 *C* 大调,伴奏也改成三连音,就此进入第四变奏。这是一首以舒伯特最得意的,如同泉水涌出不知停止的自由和声构成的即兴乐曲。

第 2 首　快板(*Allegro*),降 *E* 大调,三部曲式。开始部分像微波般地流出,由高音部的三连音及低音部律动化的音构成,几乎像没有旋律一样。这是最典型的即兴演奏形式。中间部分以颇受喜爱的 *b* 小调旋律展开。

**例 451**




此乐段可以明显地感觉到舒伯特的柔美和声的自由创作手法。第一部分再现后,乐曲再度转为 *b* 小调的中间部分。尾奏中有中间部分旋律的回

想。就因这部分所表现出的魅力,使这首乐曲给人更加深刻的印象。

第 3 首　行板(*Andante*),降 *G* 大调,三部曲式。这应该说是一首非常美妙的歌曲,近似女高音音色所表现的悠然自得的旋律,在巧妙的和声伴奏中唱出,中段不是对比部分,旋律仍优美的奏出。第一部分再现后,乐曲缓缓地结束。

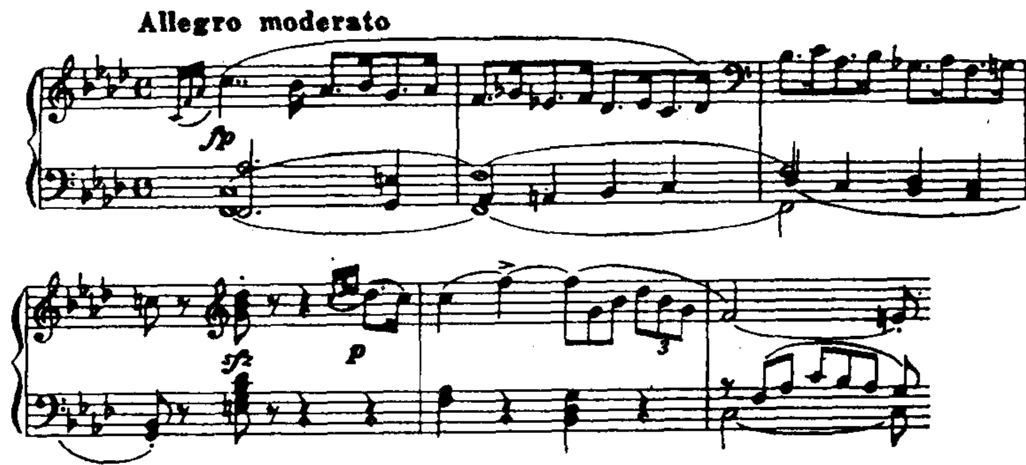
第 4 首　稍快板(*Allegretto*),降 *A* 大调,三部曲式。乐曲以即兴的分解和弦下行开始。先是降 *a* 小调,经过多次转调回到降 *A* 大调。中段里,十分热情的旋律在升 *c* 小调的连续弹奏中奏出,之后转为 *C* 大调的热情的旋律。不久,主题再现。

即兴曲 *Op*. 142

这里同样包括 4 首乐曲。各乐曲均是极富诗意的小品。

第 1 首　中庸的快板(*Allegro moderato*),*f* 小调,没有展开部的奏鸣曲式。主题呈示后以八度进行反复,随后进入分解和弦。

**例 452**
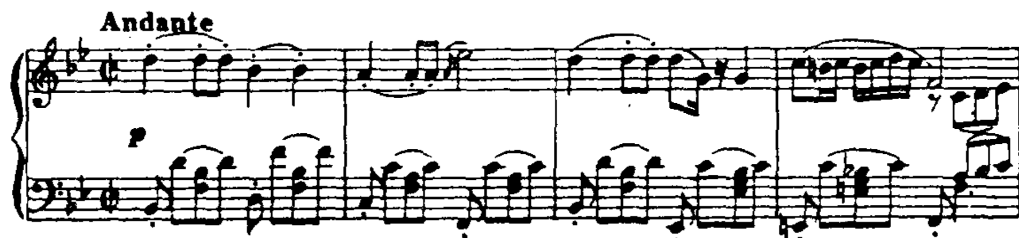



第二主题在降 *A* 大调中悄悄出现,其性格柔弱,有一股憧憬之美。全曲的结构与调性布局为:*A*(*f* 小调)—*B*(降 *A* 大调)—*C*(降 *a* 大调)—*A*(*f* 小调)—*B'*(*F* 大调)—*C'*(*f* 小调)—尾奏(*f* 小调)。

第 2 首　稍快板(*Allegretto*),降 *A* 大调,三部曲式。与小步舞曲类似,但比小步舞曲更富于感情。强音在第二拍上。主部由舒缓的旋律开始,一直伴着带有微妙变化的和声进行。中段在降 *D* 大调,之后降 *A* 大调的主部极自由的再现。

第3首　行板(*Andante*),降$B$大调,变奏曲式。主题来自舒伯特自作的音乐剧《罗莎蒙》中的一首如歌的旋律。

**例453**




第一变奏是相同的降$B$大调,高音以分解和弦轻快地奏出,旋律中加了附点音符,节奏也有变化,但和声没有变;第二变奏里更加强调前面的节奏,旋律更为精致;第三变奏干脆轻快,流畅的三连音代替了分解和弦,调性移至降$b$小调;第四变奏转调为降$E$大调,主题旋律完全改变;最后的变奏再度返回降$B$大调。
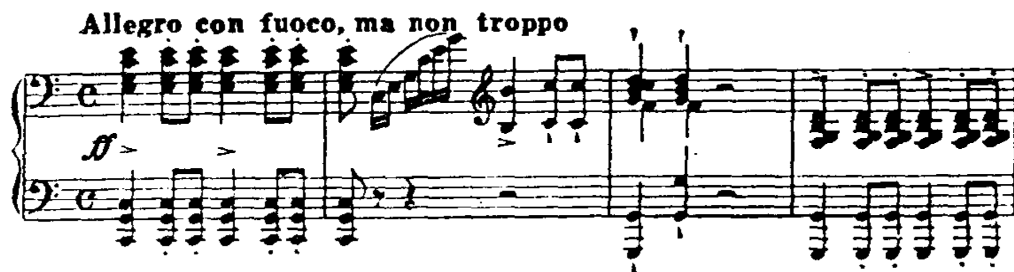
第4首　谐谑的快板(*Allegro Scherzando*),$f$小调。是一首轻快的匈牙利风的乐曲,节奏非常有特点。乐曲采用三部曲式,在旋律性的主部之后,中段由经过句开始,中途穿插有强拍在第三拍的动机。

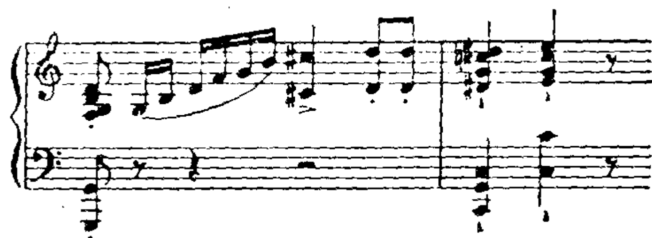
流浪者幻想曲 *Op*.15

此曲由四个连续演奏的乐章组成,规模相当大。

第一乐章　不太急的热烈的快板(*Allegro con fuoco, ma non troppo*),$C$大调。首先用很重的$C$大调主和弦奏出第一主题,此主题的旋律来自歌曲《流浪者》的伴奏部分。

**例454**





第二主题如同是第一主题的变奏，经过多次的转调，最后回到 $E$ 大调终止，旋律随即转入 $C$ 大调的第一主题。

第二乐章　是以《流浪者》的歌调为主题而写成的自由变奏曲。为此，经常把此乐章称为《流浪者幻想曲》。

**例 455**

Die Son - ne dünkt mich hier so___Kalt, die Blu - - te Wek, das

Le ben alt,

主题两次反复后，直接进入变奏部分。

第三乐章　是从前乐章直接连续演奏过来的。是一首生动的诙谑曲，中段可以听到后来维也纳华尔兹式的节奏。

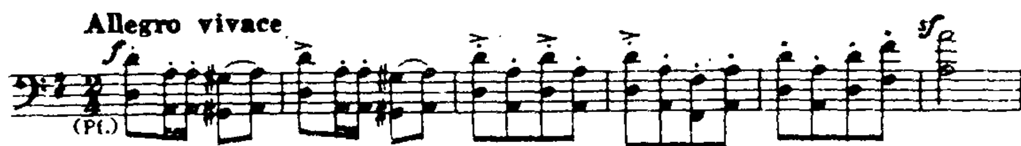
第四乐章　为第一乐章的延续。第一主题首先以八度音程奏出，第二主题在此乐章中几乎没有出现。

此曲在演奏技巧方面并不容易，所以就连舒伯特本人也不能弹奏得自如。据说有一次当他弹奏此曲时，急得大发雷霆，对旁边的友人说："这种曲子让恶魔去弹吧！"

三首军队进行曲 *Op*. 51

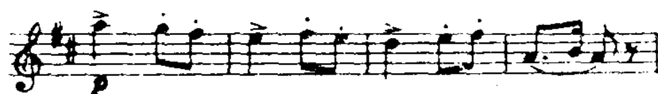
第 1 首　活泼的快板（*Allegro molto moderato*），*D* 大调，3/4 拍。主部以军号似的音型开始，给人一种雄壮的感觉。

**例 456**




接着，轻快的主部主题奏出，以 *C* 大调，*a* 小调的转调做发展。
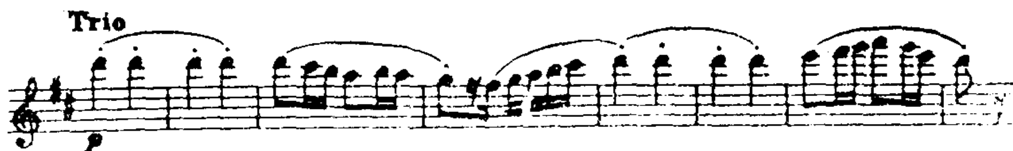
**例 457**



中段转为下属调的 *G* 大调，歌谣风的主题呈现，中途移为 *D* 大调，后半部以 *g* 小调演奏相同的主题，最后在 *G* 大调结束。乐曲展示出舒伯特独特的转调手法。

第 2 首　中庸的快板（*Allegromolto moderato*），*G* 大调，4/4 拍。是一首舒缓的短曲。主部开始也像号角一样，接着出现 *D* 大调旋律。
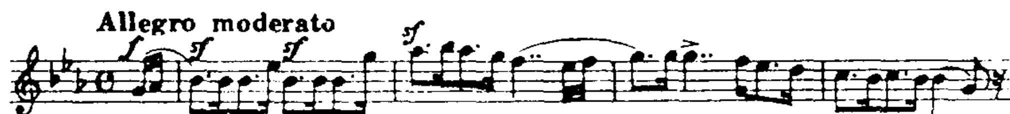
**例 458**




中段在下属调的 *C* 大调，与主部没有明显的对比，后半部又转到降 *A* 大调。

第 3 首　中庸的快板（*Allegro moderato*），降 *E* 大调，4/4 拍。这是一首轻松而且快乐的乐曲。3 小节军号声过后，主部主题奏出。

例 459




在高八度反复后，结束主部。中段是降 *a* 小调，以八度音程演奏的断奏的主题。



**门德尔松，（雅各布·路德维希）费利克**（*Mendelssohn*，〔*Jacob Ludwig*〕*Felix*）1809 年生于汉堡，1847 年卒于莱比锡。德国作曲家、钢琴家、管风琴家、指挥家。

门德尔松是浪漫乐派的重要代表人物，是 19 世纪浪漫乐派成熟时期的作曲家。他的音乐极富诗意、浪漫、甘美的情趣。他的作品以简洁精练的和声、章法严谨明晰的曲式和流利生动的旋律取胜。门德尔松对和声、复调和曲式的处理都有深厚的功力，对古典曲式能够推陈出新，有所创造。在钢琴音乐方面，门德尔松首创了无词歌，把歌唱性旋律和钢琴织体结合成统一的整体，成为 19 世纪特性曲的重要体裁。他对发掘巴赫的音乐遗产有卓越的贡献，巴赫在音乐史上得以确立为世人所公认的地位，是与他对巴赫音乐作品的发掘分不开的。门德尔松还是一位杰出的指挥家，他在提高乐队素质方面所作的努力，对于近代音乐演奏事业的发展有深远的影响。另外，他是德国第 1 所高等音乐学府“莱比锡音乐学院”的创办人，为近代音乐教育事业作出了不可磨灭的贡献。

门德尔松的祖父摩西·门德尔松是犹太哲学家，他的父亲是一位成功的银行家，他的母亲是钢琴家，他的钢琴启蒙课就是他的母亲教的。他的姐姐范妮·卡西里（1805—1847）也是一位在钢琴和作曲方面的可造之材，而且是门德尔松珍贵的挚友。1818 年门德尔松 9 岁时，作为神童钢琴家首次举行演奏会。他的家里除了有一个管弦乐团，还有一个小型的歌剧团，由少年门德尔松亲自指挥，并为之谱曲。后来又在柏林从卡尔·采尔特学和声。1821 年采尔特带他去魏玛拜访诗人歌德，当时 72 岁高龄的歌德和已经是

作品累累的12岁的门德尔松之间建立了深厚的友谊。

门德尔松16岁发表第1首杰作《弦乐八重奏》;17岁发表第2首杰作,为莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》所作的序曲。1826～1829年就读于柏林大学,最后决定以音乐为职业。1829年3月在歌唱学园指挥巴赫的《马太受难曲》,这是巴赫1750年逝世后该曲第一次公演,也是门德尔松为复兴巴赫作品而作的许多贡献之一。

1829年春,因门德尔松的挚友和他非常喜爱的姐姐范妮远嫁英国,另一方面他对英国也充满了好奇心,他决定赴英国旅行。在英国首次演出了贝多芬的钢琴协奏曲《皇帝》,由于门德尔松具有英国人所喜爱的一切气质,如清纯、有礼、优雅、庄重,因而极受英国人的欢迎。夏天他又去了苏格兰,受其景色的启发写出数首作品,如第三交响曲,别名《苏格兰》,最初出版时题名为《芬格尔山洞》,其后又改名为《赫布里底群岛》序曲,以及《*f*小调钢琴幻想曲》。1830年门德尔松又去意大利旅行,对"永恒之都"罗马留下极深刻的印象,并与柏辽兹等音乐家成为好友。3年后回到柏林,第四交响曲《意大利》是这次旅行的纪念。1831年到巴黎,结识了肖邦和李斯特。翌年再度访问伦敦,这个时期他出版了钢琴曲《无词歌集》第一集。1833～1836受聘担任杜塞尔多夫下莱茵音乐节指挥。1835～1846任莱比锡布业会堂乐队指挥。

门德尔松在法兰克福旅行时,爱上了牧师的女儿塞西尔,1837年29岁的门德尔松与19岁的塞西尔结婚。他结婚后的几年创作出几部最优秀的作品,包括:《颂赞歌》、《庄严变奏曲》和小提琴协奏曲。1842年与舒曼等人一起创办莱比锡音乐学院。1846年在伯明翰音乐节上指挥他的清唱剧《伊利亚》,获得辉煌成功。1847年,门德尔松接到其姐范妮突然去逝的消息,十分悲痛,昏迷不醒,之后虽然清醒过来,却再没有恢复健康,同年10月4日午后9时24分因脑溢血去世,享年只有38岁。在下葬之日,柏林全市悬黑布致哀,商店休业,送葬者达3万余人。

门德尔松的名字"*Felix*",含有幸运的意思,正如他的名字一样,他的一生有如春天的海洋,一直都非常平稳,没有孤独,没有贫困,没有失意,他的全部作品反映了他舒适的生活。人们称他为"幸福的音乐家"。

**无词歌集**

“无词歌”是一种抒情性、歌唱性的小型器乐体裁，由门德尔松首创。它像浪漫歌曲一样配有简单的伴奏，经常以钢琴独奏形式演奏，在一定的节奏音型陪衬下奏出歌唱一般的旋律线条。它既是器乐小品，当然音域要比声乐曲更宽广一些。无词歌的结构形式除少见的奏鸣曲式外，由于音乐形象比较单一，通常采用二段体或三段体的歌曲形式。门德尔松从 1830 至 1835 年间，共创作有 49 首无词歌，都是钢琴小品。浪漫主义时期是写作钢琴小品的最颠峰时期，舒伯特、舒曼、肖邦、李斯特等都写过很多钢琴小曲，门德尔松的无词歌也正是这一时期的产物。他的全部 49 首无词歌曾编为 8 集出版，每集都包括 6 首曲子。

第一集（*Op*. 19）于 1832 年在英国出版，以第 3 首（*A* 大调），副题以《猎歌》最为著名，旋律优美如歌，采用三段体。开始并不单纯是暗示狩猎号角的前奏，曲调中到处都充满着或远或近的号角声及其回声。

**例 460**



号角声之后，是节奏勇猛的合唱式的乐句。第二段渐渐到达兴奋的顶峰，再度导向合唱曲式的第三段。这是一首快乐爽朗的乐曲。

作品 19 的第 1 首，则是情意绵绵舒缓的乐曲，曲名为《甜蜜的回忆》。

第 2 首（*a* 小调）优雅、伤感。

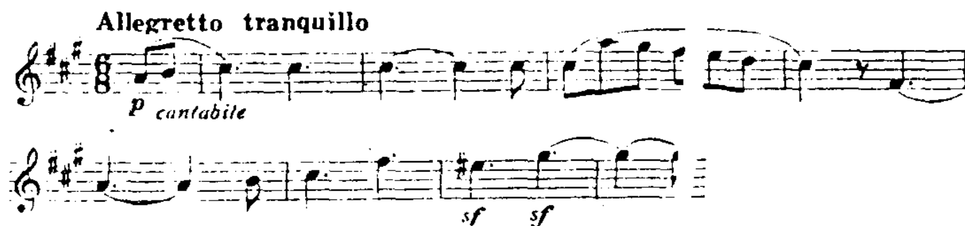
第 4 首（*A* 大调）是中间部有忧愁旋律的可爱的小品。

第 5 首（升 *f* 小调）是无词歌中少见的奏鸣曲式。

第 6 首（*g* 小调）为第 1 首《威尼斯船歌》，意大利水城威尼斯不仅以其明丽的风光令人神往，而且以其优美的音乐拨动人们的心弦。门德尔松 1830 年去意大利旅行期间，曾倾听过运河上船夫们悠伤的歌声，留下深刻的印象，并在此后陆续写成的无词歌中，以这种音乐风格创作了 3 首“威尼斯船歌”。这首是无词歌中被经常演奏的一首。以划船的节奏的伴奏开始，之后在这个伴奏上呈现出感伤而流畅的旋律。

第二集（*Op*. 30）中的第 6 首升 *f* 小调，是为人们非常熟悉的第 2 首《威尼斯船歌》。这首委婉宁静的钢琴小曲采用 6/8 拍，小快板。左手以摇浆一般的节奏伴奏，右手奏出如歌的旋律，洋溢着诗情画意。第一部分是两个相似的乐句构成的乐段，旋律起伏，富于表情；第二部分先以右手三度音程的模进发展乐思，力度渐强引向高潮，经过两小节长颤音和下行音阶式的进行。又回到第一段下句的曲调。结尾部分右手交替演奏和弦与颤音，随后是主和弦下行分解式进行的 3 次反复，声音逐渐减弱，最后只剩下一个轻轻的长音，仿佛船儿已经远去，余音还在耳边回荡……，给人留下非常深刻的印象。

**例 461**




作品 30 中的第 1 首（降 *E* 大调），是一首舒畅并非常富于表情的。抒情的旋律浮现在三连音音型的伴奏上。

第 2 首（降 *D* 大调，中庸的快板）是一首 6/16 拍活泼的乐曲。
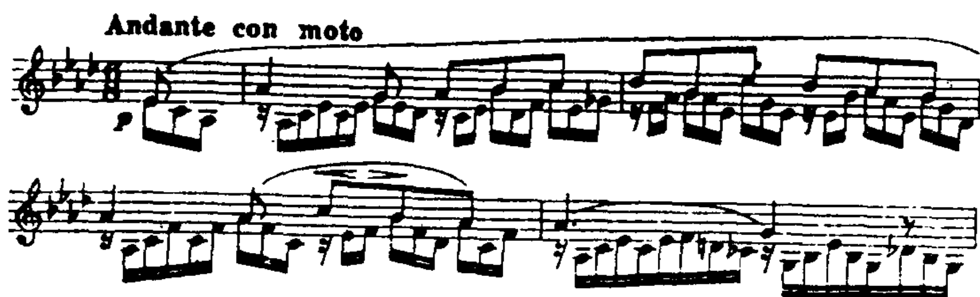
第 3 首（*E* 大调）简短、有序、甜美，有印象深刻的竖琴似的前奏和尾奏。

第 4 首（*b* 小调）为奏鸣曲式，悲伤的第一主题由击鼓一般的伴奏声中奏出，第二主题以 *D* 大调轻快又明朗地呈现。展开部只有第一主题的发展。

第 5 首（*D* 大调）在流畅的快速伴奏中，优杨地奏出快乐的旋律。

第三集（*Op*. 38）其中第 6 首注明为《二重唱》，是宽紧两种音符组成的旋律的重唱，强调音乐的抒情性。应该注意的是两个声部必须不断地清楚的唱出。

例 462




第 1 首(*F* 大调),是温文而有趣的。

第 2 首(*a* 小调)《失去的幸福》,并不是门德尔松本人命名的标题。全曲由带有淡淡的伤感情绪的旋律开始,低音部不时的有风趣的旋律奏出。

第 3 首(*E* 大调)及第 4 首(*A* 大调),都是由竖琴似的前奏开始,第 3 首的旋律清楚地浮动在竖琴似的伴奏声中,虽然是一首急速的乐曲,但不失生动,第 4 首是舒适的行板,竖琴似的的伴奏分别出现在前奏和后奏。

第四集(*Op*. 53)中的第 5 首《民谣》(*a* 小调),由滚动般的旋律及合唱式的部分交织形式,描述歌声及旋转跳舞的热闹情景。

第 2 首(降 *E* 大调)标题为《浮云》,中段旋律时由高音部奏出,时由低音部奏出,像白云在悠闲地浮动。

第 4 首(*F* 大调)《灵魂的悲哀》,在充实的和声中出现哀愁的优美如歌的旋律。

第 1 首(降 *A* 大调)《海滨》在柔美的前奏之后,优美的旋律紧接着奏出,极为平静。

第 3 首(*g* 小调)《骚动》是非常快速的曲子,在轻快的快速伴奏声中,却令人有难以言喻的伤感的感觉。

第 6 首(*A* 大调)《飞翔》既华丽又轻快,近似简单的回旋曲。

第五集(*Op*. 62)中的第 6 首(*A* 大调)《春之歌》是这一集中最为著名的曲子,也是门德尔松无词歌中最为著名的一首,具有鲜明的浪漫主义风格。乐曲的第一段为两个乐句,歌唱性的主题圆润而洒脱,富于弹性。它以小行板的速度起伏于高声部,其它声部在清澈的和声中作琶音式的装饰伴奏,加上踏板的运用,造成了纯朴的春之意境。

例 463




中段继续发展主题，节奏较前面紧凑，调性由 *A* 大调移高五度至 *E* 大调，增强了力度，并运用模仿手法，欢快爽朗的情绪显得更加热烈激动。经过流水般的连续十六分音符的过渡，进入第三段。以原来的 *A* 大调再现主题和中段旋律，在下行模进中声音越来越弱，静静的结束乐曲。美国舞蹈家邓肯经常用此曲即兴表演舞蹈。这首乐曲还被改编为小提琴和其它乐器演奏的独奏曲。

第 1 首(*G* 大调)《五月的风》也是一首经常被演奏的作品，乐曲宛如春天般的温暖，旋律非常优美。

第 2 首(降 *B* 大调)似合唱曲，生动惹人喜爱。

第 3 首(*e* 小调)《送葬进行曲》，由哀伤的前奏开始，随后庄严肃穆的进行曲出现，送葬的队伍越走越远，乐曲在微弱的声音中悲伤的结束。

第 4 首(*G* 大调)的曲调热情洋溢，似四重唱。

第 5 首(*a* 小调)是第 3 首《威尼斯船歌》，同样是在摇浆一般的节奏伴奏下，唱出伤感的船歌。

第六集(*Op*. 67)中以第 4 首(*C* 大调)《纺织歌》最为著名，其伴奏中描写出纺车的声音，曲趣明快，犹如鲜丽的五月晨光，使人听了，眼前仿佛看见一位纺织少女的模样，她坐在五月的晨风中，活泼、充沛地摇晃着她的纺车。窗外开着白色的苹果花，花间有小鸟在唱着五月的祝福歌，少女的心不禁被小鸟的歌声所诱惑，她也自由的和着纺车的律动，唱出美好的旋律。乐曲一开始的两小节引子围绕着属音，奏出犹如纺车旋转的伴奏音型，随后出现轻快活泼的主题。

**例 464**




第 2 首(升 *f* 小调)《失去的幻想》是一首轻松的快速乐曲,有人认为,之所以将此曲称作《失去的幻想》,是因为如歌的旋律曾因断奏而中止,乐曲中又有许多休止符,使人出现焦燥感觉的原故。

第 5 首(*b* 小调)《牧人的怨诉》,由踌躇不前的乐句开始,随后呈现出似隐藏有哀怨的旋律;第 6 首(*E* 大调)是一首"摇篮曲",平静又可爱。

第 1 首(降 *E* 大调)在微波般的分解和弦伴奏中,呈现出优美如歌的旋律,中段移调,令人有耳目一新的感觉。

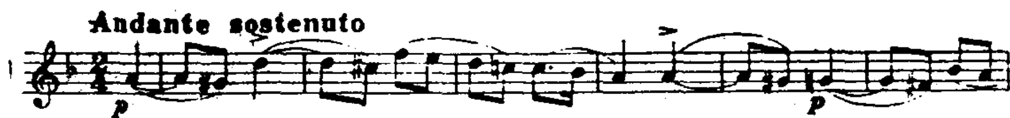
第 3 首(降 *B* 大调)是宁静的行板(*Andante Jranquillo*),低音部的切分节奏紧跟着高音部的旋律,中声部主要以切分音为继续的持续音,乐曲极为温和。
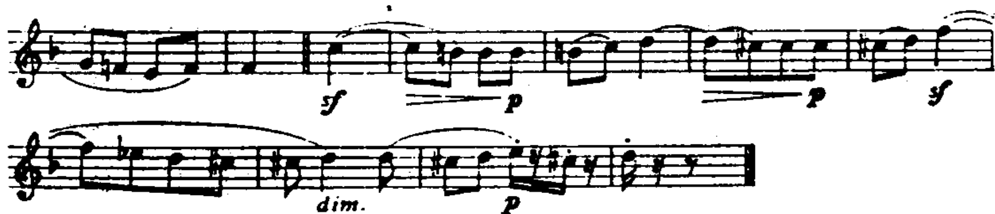
第七集(*Op*. 85)、第八集(*Op*. 102)不常在音乐会上演奏。*Op*. 109 是门德尔松所作的无词歌的最后一首,*D* 大调,摇篮曲风格,旋律富有诗意,然而却有一股寂寞的感情,仿佛反映了作曲家死前的预感。

**d 小调严格变奏曲 *Op*. 54**

这是一首多彩多姿的变奏曲,乐曲由主题和 14 个变奏组成。主题是很严肃而且很认真的,充实表现出门德尔松精致的创作技巧。

**例 465**






其后的 14 个变奏中，包括浪漫时代钢琴演奏的各种技法。有单声部的变奏（第一）；也有赋格曲风格的变奏（第十）；旋律或由高音声部，或由次中音声部出现的变奏（第十三）；柔美断奏式的变奏（第三、四）；还有切分方法有趣的变奏（第四、第十一）；其中最难能可贵的是它拥有在门德尔松其它钢琴曲中很难见到的飞跃的和弦等演奏技巧的变奏（第六、七、八、九、十二）。门德尔松并不满足于表现技巧，他在各变奏的主题中，加入了各具特色的微妙的明暗变化，将各变奏有机的联系在一起，形成了这首“严格”的大变奏曲。

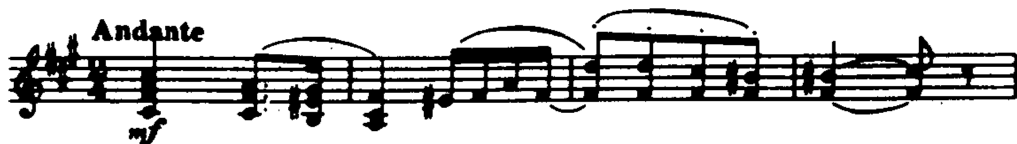
**升 *f* 小调幻想曲 *Op*. 28**

浪漫派的作曲家们很喜欢写钢琴幻想曲，这种体裁的兴起大概是从 1823 年维也纳出版舒伯特的《*C* 大调幻想曲》开始。门德尔松也不例外，他所创作的钢琴幻想曲除了这首之外，还有作品 15《夏天最后的玫瑰幻想曲》和作品 16 幻想曲。

这首幻想曲由三个乐章组成，乐章之间连起来演奏。

第一乐章　主部以华彩式的短小序奏开始，兴奋地速度加快（*Con moto agitato*）的琶音，之后维持原有的调性与节拍，变成了行板。主部主题平稳，采用自由的三段体。其中还安排了依据序奏变形的幻想曲型的插句。最后主题在没有和声的情况下静静的奏出，给人留下深刻的印象。

**例 466**



第二乐章　加速的快板（*Allegro con moto*），*A* 大调，2/2 拍。与谐谑曲近似，结构是三段体。有明朗可爱的曲趣，中段转入 *D* 大调。

第三乐章　急板（*Presto*），升 *f* 大调，6/8 拍，奏鸣曲式。是强调华丽效果的乐章。

**降 *E* 大调华丽回旋曲 *Op*. 29**

此曲是写给钢琴与管弦乐队合奏用的，但自始至终都以钢琴华丽的动态为主，乐队是次要的，因此不能将它视为钢琴协奏曲，当时钢琴演奏名家辈出，因而作曲家都热衷于写强调钢琴演奏效果的作品，曲名上经常加有"华丽的"形容词。

乐曲采用急板（*Presto*），降 *E* 大调，6/8 拍。为展示管弦乐队的气氛而在一开始插入号角般的短小的序奏，之后钢琴奏出干净利落的回旋曲主题。

**例 467**
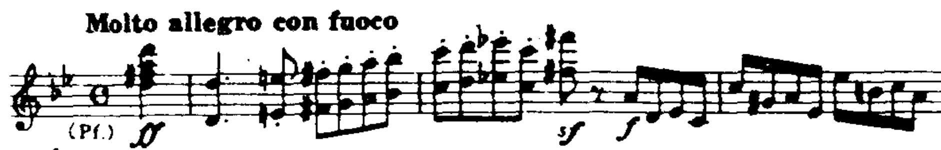


这段之后由钢琴呈现降 *B* 大调的沉着的副主题，接着是根据主要主题的展开部分，钢琴在这一段大为炫耀超凡的技巧。主要主题短暂的出现后，即刻再现副主题，然后利用主要主题筑起华丽的高潮结束全曲。

***g* 小调第 1 钢琴协奏曲 *Op*. 25**

这是门德尔松最早出版的钢琴协奏曲，也是一首极富魅力的作品。乐曲中呈现的生动的哀愁情绪，更放射出无限的光华。在结构上可以发现许多脱离传统和创新之处，乐曲由三个乐章构成，但乐章之间没有休息连续演奏，而且没有安排钢琴的华彩乐段。

第一乐章　热情如火的甚快板（*Molto allegro con fuoco*），*g* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐队 7 小节的序奏之后，钢琴强有力地呈示华美的第一主题。

**例 468**




随后钢琴又用很强的力度奏出新的旋律。

**例 469**




第二主题在降 *B* 大调由钢琴单独平静的奏出。在进入降 *D* 大调不久，钢琴突然以降 *b* 小调猛烈地奏出第一主题，乐曲就此进入展开部。经过对第一主题的反复，由木管组发展第二主题，钢琴的琶音与乐队交织在一起。随后是乐队奏第一主题，钢琴奏第二主题的对位部分。在再现部里，钢琴以 *G* 大调表情丰富地将第二主题再现，进而转入 *g* 小调，乐队呈示第二主题之后，钢琴以低音再现第一主题。第一乐章结束没有停顿，直接进入第二乐章。

第二乐章　行板(*Andante*)，*E* 大调，3/4 拍，三部曲式。将前乐章的乐思延续过来之后，中提琴与大提琴优美地呈示出主要主题。

**例 470**
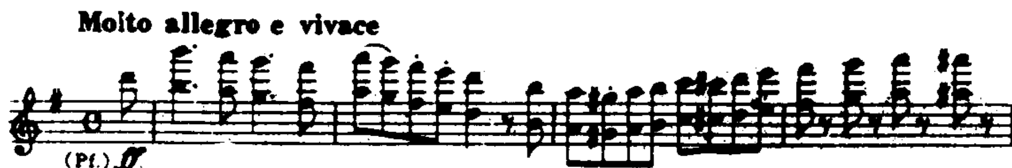



钢琴接着将此主题予以装饰续奏。在此期间，中提琴与大提琴再度呈示主要主题以后，乐曲经过转调的经过句进入 *B* 大调的中段。中段由钢琴以细密的音型弹奏，没有突出的旋律。在此期间中提琴与大提琴三度呈现主要主题，随即乐曲进入再现段。在弦乐的震音伴奏下，钢琴清晰地奏出主要主题，最后在 *E* 大调的和弦声中，静静地结束乐章，并直接进入第三乐章。

第三乐章　*G* 大调，4/4 拍，回旋曲式。以前乐章的延续作为序奏，之后

只留下钢琴而进入活泼的甚快板（*Molto allegro e vivace*）的主部，强有力地呈示回旋曲主要主题。

**例 471**



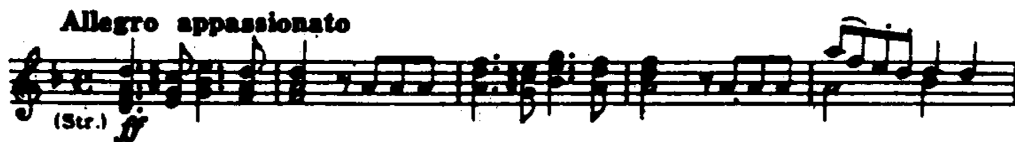

插部主题为 $D$ 大调，在钢琴分解和弦的伴奏下，长笛与小提琴以含有颤音的音型交替出现。随后回旋曲主要主题以乐队强有力地予以再现。插部主题再现后，钢琴用 $D$ 大调奏出主要主题，之后乐队在主调上再现主要主题。当钢琴以 $g$ 小调表情丰富地演奏第一乐章第二主题来作为经过句之后，乐曲回到原来的速度进入尾奏。钢琴华丽地跳跃，继而又对插部主题和主要主题加以回想，最后，全曲辉煌热烈地结束。

**$d$ 小调第 2 钢琴协奏曲 *Op*. 40**

比第 1 钢琴协奏曲约晚 6 年写成，仍保持一贯的风格，三个乐章连续演奏，但不像第 1 钢琴协奏曲那样具有主题上的联系。

第一乐章　热情的快板（*Allegro appassionato*），4/4 拍，奏鸣曲式。乐队的序奏之后，钢琴奏出了即兴风的乐句，暗示了第一主题。经过钢琴强有力的快速音群之后，乐队呈现清晰的第一主题。

**例 472**




经过部后，钢琴在 $a$ 小调呈示从容冷静的第二主题。

**例 473**



展开部中首先由乐队以 *d* 小调发展第一主题，旋即转调以卡农方式进行。再现部中第一主题再现后，紧接是钢琴的第二主题再现。随后直接进入第二乐章。

第二乐章　持续的甚缓板（*Adagio molto sostenuto*），降 *B* 大调，2/4 拍，回旋曲式。紧接着前乐章由钢琴奏出此乐章的主题动机，之后是乐队稳重地呈示主要主题。

**例 474**



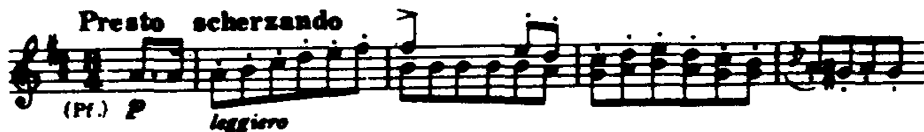

随后的副主题是由钢琴以无词歌似的新旋律加入。

**例 475**




第三乐章　诙谑的急板（*Presto scherzando*），3/4 拍，回旋曲式。从前乐章直接进入，开始是乐队明亮地暗示回旋曲的主要主题，和钢琴以对话的方式进行，之后由钢琴清晰地奏出轻快的主要主题。

**例 476**




副主题为 *A* 大调，在钢琴的琶音之中，时而由弦乐，时而由钢琴呈示流畅的旋律。随后乐队再现主要主题以展开的方式进行，接着经过副主题再现、主要主题再现，最后乐曲力度增强，由乐队全奏强有力地结束乐曲。



**肖邦，弗雷德里克·弗朗索瓦**（*Chopin, Frederic Francois*）1810 年生于华沙附近的热左瓦一沃拉，1894 年 卒于巴黎。波兰作曲家、钢琴家。

舒曼称肖邦的音乐像“藏在花丛中的一尊大炮，向全世界宣告：波兰不会亡”。肖邦是音乐史中一位最神秘最富诗意生命的钢琴诗人。他的音乐的高度思想价值，在于它反映了 19 世纪 30～40 年代欧洲资产阶级民族运动的总潮流的一个侧面，喊出了受压迫受奴役的波兰民族的愤怒、反抗的声音。肖邦的音乐具有浓厚的波兰民族风格，他对民族民间音乐的态度非常严肃，反对猎奇，同时又不被它所束缚，总是努力体会它的特质加以重新创造。他既提高了民间音乐体裁的艺术水平，又保持着它的纯净的风格，从不丧失其鲜明的民族民间特色。肖邦从来不受传统的束缚，敢于大胆突破传统进行创新。这特别表现在他深入地挖掘和丰富了诸如前奏曲、练习曲、叙事曲、夜曲、即兴曲、谐谑曲等一系列音乐体裁的潜在的艺术表现力，赋予它们以新的内容。肖邦的充满激情、富有诗意、具有鲜明的民族特色和独特个性的作品，对 19 世纪后半叶的浪漫主义音乐，对各民族乐派的兴起，乃至对整个近现代音乐的发展，都产生很大的作用。

肖邦的父亲是住在波兰的法国人，母亲为波兰人。他 6 岁开始学琴，师从阿达贝尔·瑞尼夫。7 岁时创作第 1 首波洛涅兹（*g* 小调），8 岁时登台举行第一次公开演奏。从此肖邦就以钢琴演奏神童的身份，经常被华沙的贵族邀请去演奏，一时成为贵族沙龙中的宠儿。1824 年从师德国音乐家、华沙音乐学院院长 *J. A. F.* 埃尔斯纳学习音乐理论。1825 年，前来华沙参加波兰会议的俄国沙皇亚历山大一世，也出席了肖邦的一次演奏会，还赐给肖邦一枚钻石戒指。肖邦童年、少年时代的这些经历，和他此后的遭遇形成了强烈的对比。

1825 年肖邦中学毕业后入华沙音乐学院学习，同时开始了他的早期创作活动。1829 年毕业时，正值波兰民族运动走向高潮，反对外国奴役、争取自由独立的民族斗争，培育了肖邦的民族感情和爱国热忱。肖邦的老师埃尔斯纳对他说：“你是天才，为人民而写作吧，要写得有通俗性、民族性。”肖邦的朋友、波兰诗人维特维茨基在给肖邦的信中写到：“你要记着：民族性，民

族性，最后还是民族性……正像波兰有祖国的自由一样，也有祖国的旋律。高山、森林、河流、草地都有自己内在的、祖国的音响，虽然并不是每一颗心都能听到它的声音。”这一切，给肖邦以后的思想发展带来了深刻的影响。

1830 年，法国爆发了七月革命。波兰的时局也是动荡不安，肖邦的亲人、老师、和朋友们敦促肖邦出国去深造，并通过他的音乐创作和演奏去为祖国获取荣誉。为此肖邦处于激烈的思想斗争中，他怕与故乡永别。但是，亲友们的勉励、嘱咐和期望又鼓舞着他，使他意识到自己有责任去国外用艺术来歌颂祖国和自己的民族。11 月 2 日，肖邦带着友人们赠送的一只盛满祖国泥土的银杯，离开了自己的祖国。肖邦经德累斯顿和布拉格去维也纳，一路举行许多音乐会。在斯图加特得悉俄军攻占华沙的消息。1831 年 9 月抵巴黎，成为贵族门庭的钢琴教师，逐渐放弃公开演奏生涯，潜心作曲，并与杰出的音乐家李斯特、门德尔松、柏辽兹和贝利尼等人结识。舒曼在一篇以弗洛雷斯坦和尤塞比乌斯之间的讨论形式发表的文章中赞扬肖邦的《“把手给我”变奏曲》*Op*. 2 说道：“先生们，脱帽敬礼吧！出现了一个新的天才！”肖邦从此一直定居在巴黎，只偶尔去外地旅行。1835 年，他曾去德国的卡尔士巴德与父母短暂地相会一次。同年在德累斯顿认识了波兰贵族沃德津斯基的女儿玛丽亚，和她发生了恋爱。次年肖邦向她求婚，但由于肖邦不是贵族，只是“一个音乐家”，而遭到玛丽亚父亲的柜绝。1836 年底，肖邦结识了法国女作家乔志·桑，约一年后，他们就同居了，1838～1839 年冬与乔志·桑住在玛略尔卡岛上，但恶劣的气候及简陋的生活条件影响了肖邦的健康，此后他的结核病不断恶化。1840～1847 年仍和乔志·桑共同生活在巴黎，住在诺安的别墅中。乔志·桑比肖邦大 6 岁，对肖邦给予了细心的照料，有助于焕发肖邦的才华，许多最优秀的作品，其中包括《24 首前奏曲》、《降 *b* 小调奏鸣曲》、《*b* 小调奏鸣曲》、《*f* 小调幻想曲》等，都是在他们结合的时期写成的。他们的关系破裂后，肖邦的灵感和健康日益衰退，但他仍继续教课并旅行开个人音乐会。1848 年虽然病情严重，他仍访问了英国和苏格兰。他的学生简·斯特琳把肖邦带到他姐夫托菲肯勋爵的乡村别墅内休养，并送给他当时迫切需要的一万五千法郎。在伦敦，他为维多利亚女王演奏，但英国的社交生活使他精疲力竭。临终前的一段日子，肖邦的生活非常孤寂，痛苦地自称是“远离母亲的孤儿”。遗嘱是让亲人把自己的心脏运回祖国。1849 年

10月在巴黎逝世，他的遗体按他的嘱咐埋藏在巴黎的彼尔·拉什兹墓地，紧靠着他最敬爱的作曲家贝利尼的墓旁。那只从华沙带来的银杯中的祖国泥土，被撒在他的墓地上。他的心脏运回他一心向往的祖国，埋藏在哺育他成长的祖国大地中。

肖邦的作品几乎全部是钢琴曲，几乎涉及到钢琴音乐的各种体裁，并且都获得了丰硕的艺术成果。他的钢琴音乐虽然被加上浪漫色彩的故事和别名，但他本人却坚持这些作品属纯音乐，因此曲名都比较严肃，只表示作品的曲式，不像舒曼和李斯特的曲名那样绚丽多彩。对巴赫作品的学习使肖邦获益匪浅，但当时的主要作曲家对他几乎没有影响。他成功地创造出富于个性的钢琴写作艺术，他所开拓的和声境界远远超过当时的传统界限。波兰民间音乐对肖邦有很深的影响，在《玛祖卡舞曲》中特别明显。但他谨慎的指出，他的玛祖卡舞曲“不是供跳舞”用的，事实上它们也是他的最有个性的作品，犹如私人的记事录，记下了他的全部情绪变化。他的《24首前奏曲》是对巴赫艺术的创造性的贡献；他在比例完美的钢琴小品中注入了丰富而强烈的诗意；在奏鸣曲中表现了驾驭大型作品的能力；他的协奏曲配器手法总是灵活而敏感，有时甚至富于积极的独创性；他的演奏在细腻及紧张度方面都是无与伦比的，把他同时代人感到乐谱上难以理解的经过句弹奏的出神入化。

贝多芬之伟大是继承海顿而启发瓦格纳，这些音乐家说一样的语言，有时连语调也一样，这是进步的连续。肖邦既不算是先驱者，也没有继承人，可以说他是空前绝后的，但他的影响力非常深远，是一种极为间接的影响。比如对德彪西的影响。贝多芬在创作时，并不考虑乐器，而讲究音乐形式，因此他的乐思直接移到管弦乐而成交响曲形态；李斯特把管弦乐移入钢琴；舒曼将四重奏移入钢琴。只有肖邦，一开始便以钢琴为作曲对象，以钢琴表现他的喜悦与悲伤，他的忧郁与激情也只有钢琴才能表达。

**降 *b* 小调第2钢琴奏鸣曲 *Op*. 35**
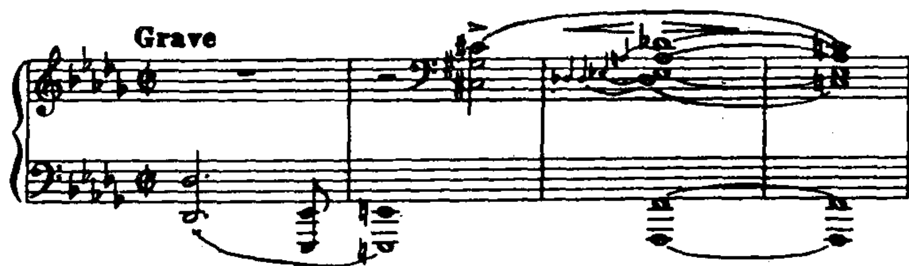
肖邦共作有钢琴奏鸣曲三首，其中第1首写于18岁，属于练习曲性质，*c* 小调，作品第4号，曲中没有显示出肖邦的个性，到现在尚无演奏家演奏过它。其它两首为肖邦成熟期的作品，可以说是肖邦作品中的杰作。这就是

著名的降 *b* 小调，作品 35，附有进行曲的奏鸣曲，脍炙人口；另一首是 *b* 小调，作品 58，这两首作品的作曲时间相隔了 5 年，是他在他的情人女作家乔志·桑的住宅里，得到她许多安慰的恋爱生活中的作品。

关于作品 35，肖邦在给友人冯达纳的信中曾经提到："我在此地，正在为降 *b* 小调的奏鸣曲而创作，预定在曲中加入你所知道的那首送葬进行曲。先有快板乐章，接着是降 *e* 小调的谐谑曲，然后是进行曲，最后是三页短小的终曲。"在信中可以看出，肖邦的创作意图是来自 1837 年创作的送葬进行曲，这首送葬进行曲是肖邦失去祖国后对祖国的哀悼。我们可以将奏鸣曲视为是送葬进行曲的扩大。
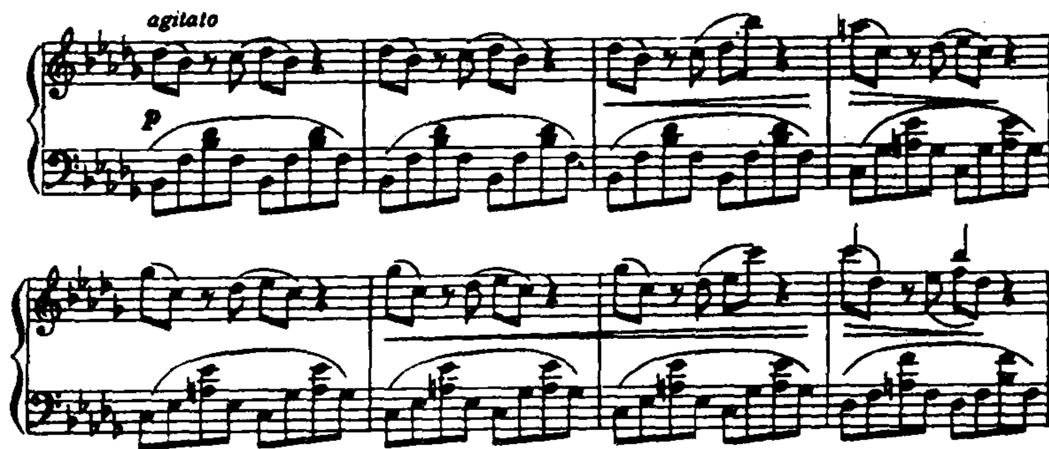
第一乐章　极缓板（*Grave*），快一倍（*dOp. pio movimento*），降 *b* 小调，2/2 拍，奏鸣曲式。开始的 4 小节序奏是极缓板呻吟般的。

**例 477**




接着快速的在低音部激烈的伴奏上奏出急促的第一主题。情绪逐渐高涨。

**例 478**
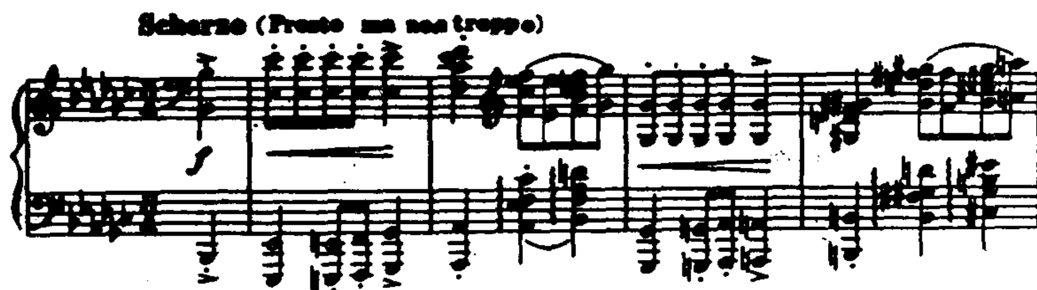



随后出现可怜的，平稳的降 *D* 大调第二主题，情绪安定下来，但马上又

露出狂热的气势，到了呈示部最后，忽然冲破了平衡，结束在降 *A* 及降 *D* 音的不协和的属七和弦上。展开部先对第一主题进行展开，较为接近即兴曲，之后，第二主题以降 *B* 大调出现，再现部省略了第一主题。

第二乐章　谐谑曲（*Scherzo*），降 *e* 小调，3/4 拍，三部曲式。开始是阴郁的谐谑曲旋律，情绪逐渐高涨加强其恐怖的气氛。“犹如低云密布，雷鸣隆隆，大风咆哮的感觉，尤其是后面的六度和弦的连续半音阶，更是明显地把这种气氛描绘出来，使听者心生恐怖”（尼克斯）。
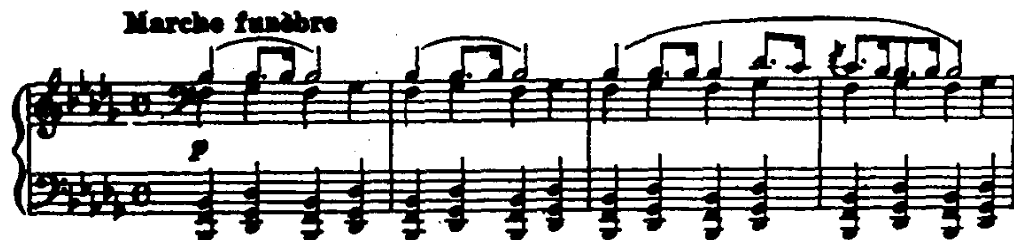
**例 479**




速度转慢（*piu lento*）的中间部有着甜美的旋律。在谐谑曲主部再现之后，中间部旋律被转用为尾奏而再现。

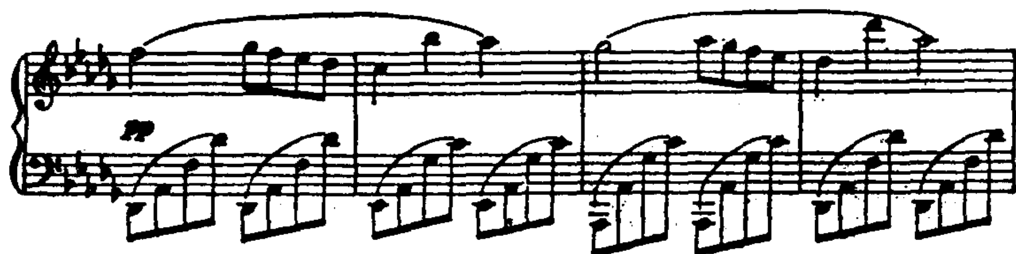
第三乐章　缓板（*Lento*），送葬进行曲（*Marche funebre*），降 *b* 小调，4/4 拍，三部曲式。这是肖邦著名的《送葬进行曲》，进行曲开始的主旋律，是在低音部模仿送葬的队伍即将出发时，敲击吊钟鸣响的声音。肖邦的传记作者卡拉索夫斯基说：“像这样的送葬进行曲，是把全国国民的痛苦及悲叹反映在他的内心，才写得出来。”

**例 480**




中段是对第一部分沉痛忧郁的心情，以分解和弦来对他们做安慰，它是来自从天上的清朗的旋律。
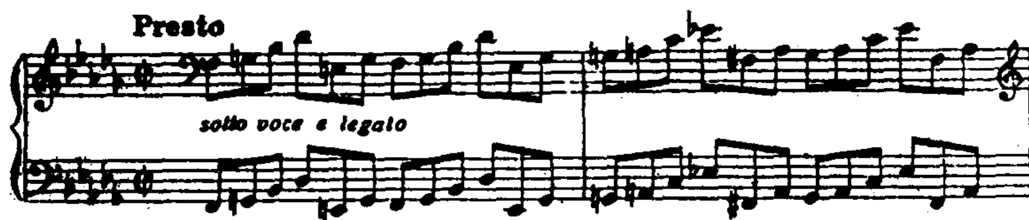
例 481




之后是进行曲再现，又一次将人们带入悲伤的情景。最后犹如送葬队伍走远，音乐逐渐地消失，留给我们的是虚无的世界，一切都是空的状态。

第四乐章　急板(*Presto*)，降 *b* 小调，2/2 拍。最终乐章由始终齐奏的三连音，奏出 75 小节犹如在废墟那种孤独感觉的不可思议的音乐。

例 482
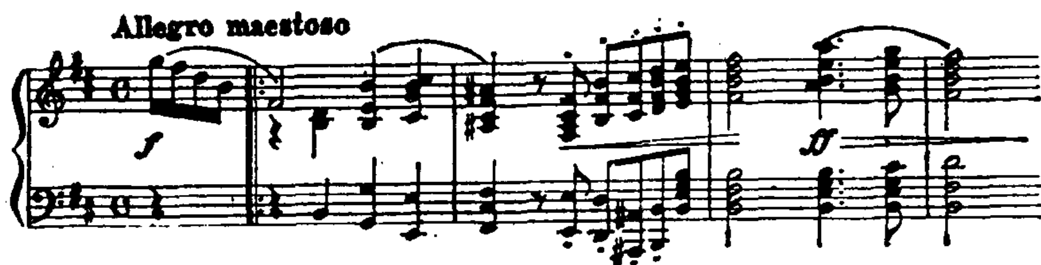



肖邦对本乐章说“左手与右手基本上的齐奏同音”。肖邦的权威研究家尼克斯说：“葬式之后，那边有两三位邻居的人在交谈着已故者的为人，不但没有恶意的批评，而且都是善意的赞扬。”而克拉克的说法很富有诗意，他说像是“秋风吹散枯叶，飘落在新墓上。”

**b 小调第 3 钢琴奏鸣曲 *Op*. 58**

这首奏鸣曲的规模更壮大，是肖邦作品中最大型的乐曲，更富于有机的统一性，包含了肖邦的各种才智。

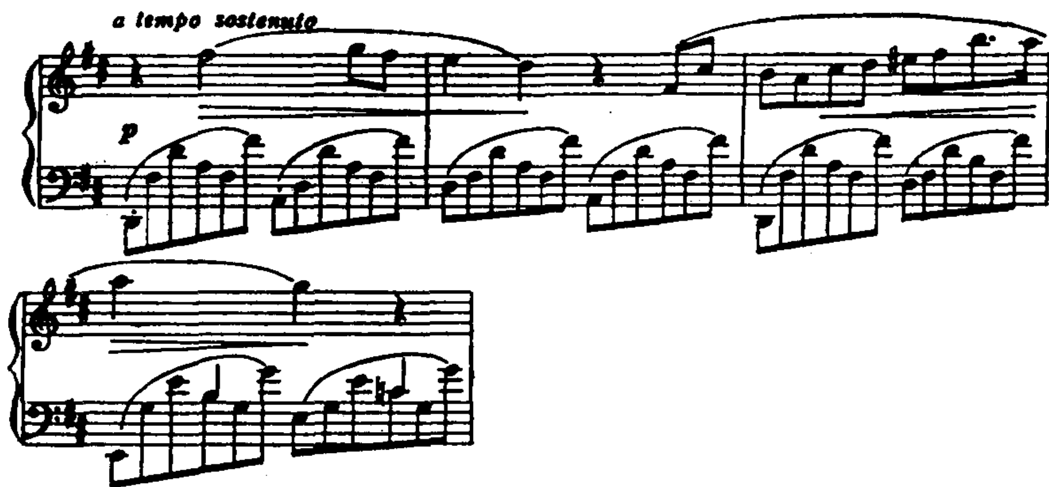
第一乐章　庄严的快板(*Allegro maestoso*)，*b* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。肖邦在这里使用了非常丰富的主题素材。以致使尼克斯有“足够多数作曲家作成数乐章的乐曲”的看法。第一主题具有非常容易发展的材料。乐曲的开始是在进行曲风格的和弦支持下重重地奏出。

例 483




随后半音阶出现，并加入了悲叹、苦闷的情绪。美丽崇高爱抚似的第二主题的呈现，冲破了苦闷，使悲叹也烟消雾散，它是在 *D* 大调上出现的如歌的旋律。
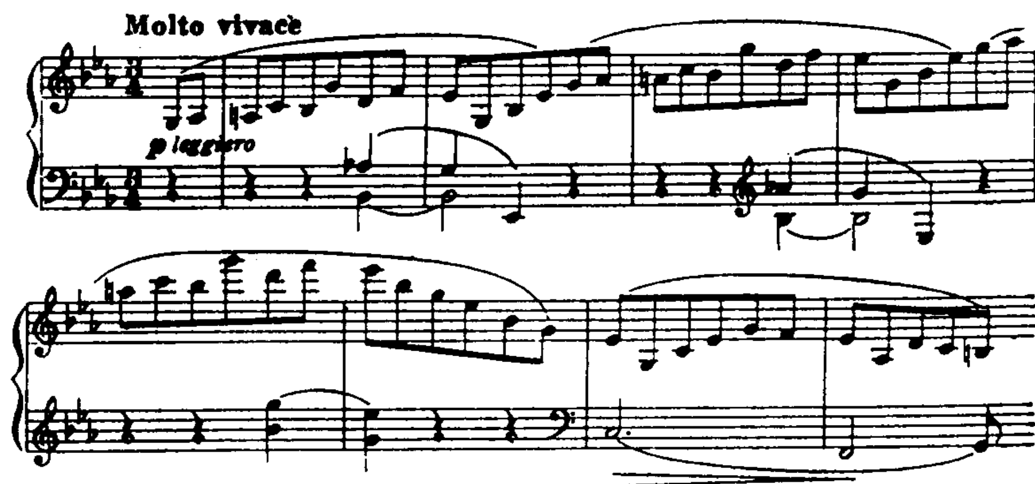
例 484




展开部中对两个主题均进行了发展，在肖邦的作品里是非常少见的作法。在再现部中，只重视了第一主题的一部分，很像一首爱的抒情诗。

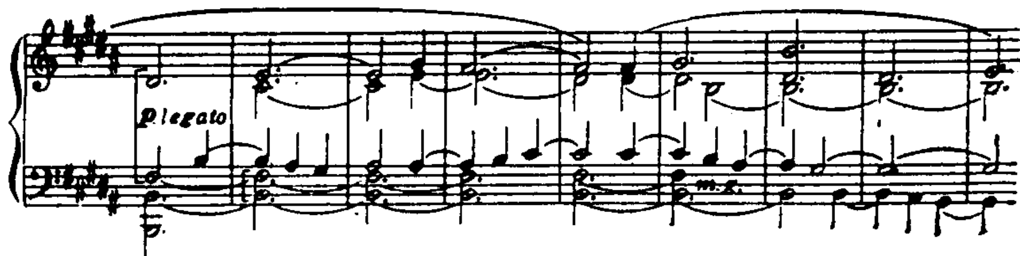
第二乐章　谐谑曲（*Scherzo*），甚快板（*Molto Vivace*），降 *E* 大调，3/4 拍，三部曲式。这是优雅、轻快，有相当自制力的谐谑曲。优美的八分音符在上下左右无休止地来回运动，没有任何疲倦的感觉。这个主题与第一乐章的第一主题有联系。

例 485
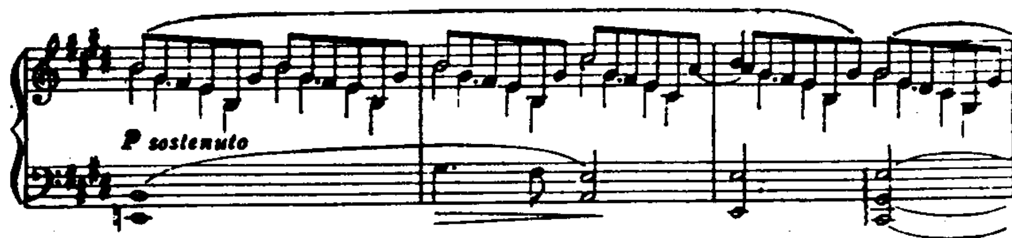



中间部是对谐谑曲部分的应答，属于由和弦构成的寂静部分，旋律与主要部分完全一致。
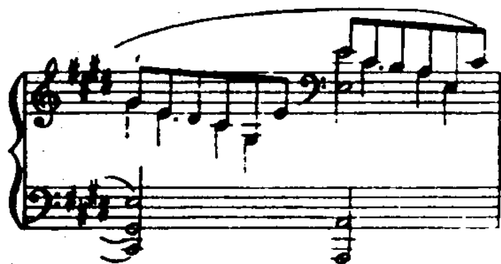
例 486




第三乐章　最缓板(*Largo*)，*B* 大调，4/4 拍，三部曲式。这里有夜曲的特征，尤其是乐曲 *E* 大调的中段，相当地甜美。乐曲开始是庄重的，接着进入 *E* 大调的中段，奏出爽朗美丽的旋律来。

例 487





肖邦与乔志·桑二人当时陶醉在甜蜜的恋爱中，充满了幸福。尼克斯对这段音乐说："这中段令人想起：在很长的美丽梦中的某处，忽然觉醒，有作曲者自己恍惚的容貌，与其说这是作曲，毋宁说它是幻想来得更恰当些。"同时对这段音乐也有着相反的意见，如有人认为："这段最缓板，可以说是肖邦缺乏幸福的灵感最适当的例子。旋律也有着凡庸的感觉，而且低音部的伴奏型是跳跃的，非旋律型的。"

第四乐章　甚急板（*presto na nontanto*），*b* 小调，6/8 拍，回旋曲式。这个终乐章非常地优美，不但华丽而且热情。如果要很正确的演奏，必须具备有贝多芬《热情奏鸣曲》的同等力度。但也有人引用李斯特的话："令人感到努力多于灵感"，而不重视本乐章的价值。其实这是肖邦的作品中，在构造、内容方面都是最富丽堂皇，最伟大的。

**24 首练习曲概述**

肖邦的练习曲共有 27 首，包括作品 10 的 12 首；作品 25 的 12 首；以及没有编号的 3 首新练习曲。练习曲一般是指为了练习演奏技巧而作的乐曲。而肖邦的这些练习曲，除了具有演奏技巧的练习之外，也是为旋律、和声、节奏以及情绪表现的练习曲，这也是肖邦练习曲的特性，也就是说，这些乐曲不只是指法的练习，同时也是优秀的音乐艺术作品。

不过，新兴的浪漫派作曲家对钢琴曲，在演奏技巧的领域方面，比起从前在要求上已是更加扩张。刚开始时，演奏家及评论家对这新的练习曲艰难的技巧悲鸣实在是不得已的。钢琴家莫雪勒斯说："我的手指由于肖邦艰涩的、非艺术的、不明意义的许多转调，不断地在键盘上滚转"；雷斯达布也挖苦地表示："手指松懈的人如果练习了这些练习曲，必能除去原来的缺点无疑。但是，其他的人如果不请外科医生在身旁的话，恐怕还是不弹它为妥当"。因而躲避了这些练习曲。对于肖邦练习曲的内容及价值，尼克斯曾说：

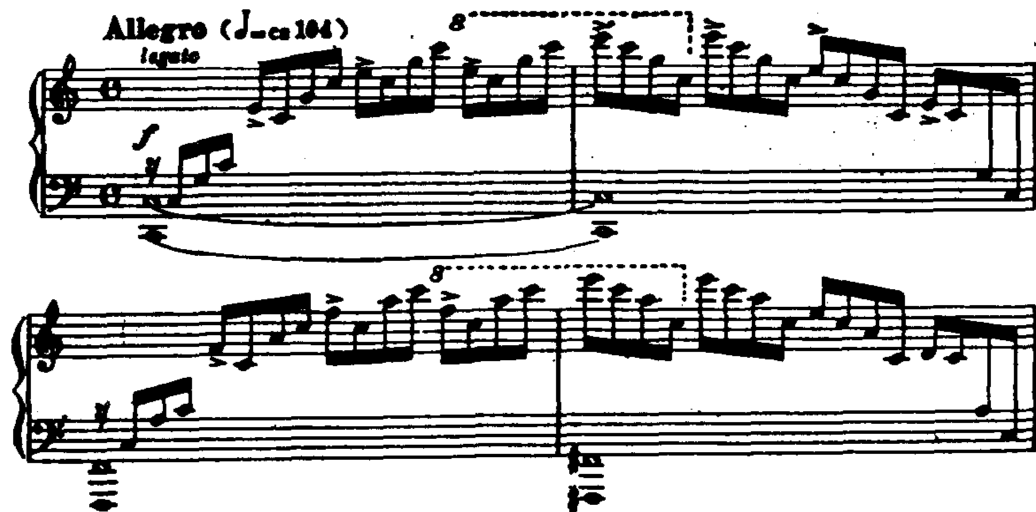
“不论是从审美的观点，或是技巧观点来看，肖邦的练习曲比起任何作曲家的同类作品绝无逊色”。与肖邦的其他作品比较的话，这些作品最显著的特点是，健康而新鲜强壮。在肖邦相当多的作品中，特别是夜曲，也很难看到软弱无力，疾病呻吟的情绪。在练习曲中出现的特征更是多样性的，有的有显著的美的要素，有的有技巧上的目的，更有少部分是平衡了这两个要素。这些乐曲绝不欠缺什么，这里有被拓广的和弦，有拉长的琶音，有单音、三度音、以及八度音的半音阶的进行，还有对比节奏的同时结合等，这是肖邦的方法和手段，是他钢琴语汇的结晶。

12 首练习曲 *Op*. 10，肖邦将这套练习曲题献给李斯特。作为题献的理由当然是由于李斯特与肖邦的友情，同时也是肖邦对这位钢琴名演奏家的尊敬。

*C* 大调练习曲 *Op*. 10－1

快板（*Alegro*），4/4 拍，三部曲式。全曲的构成在左手用八度音弹奏旋律之间，右手奏出琶音和弦。

**例 488**

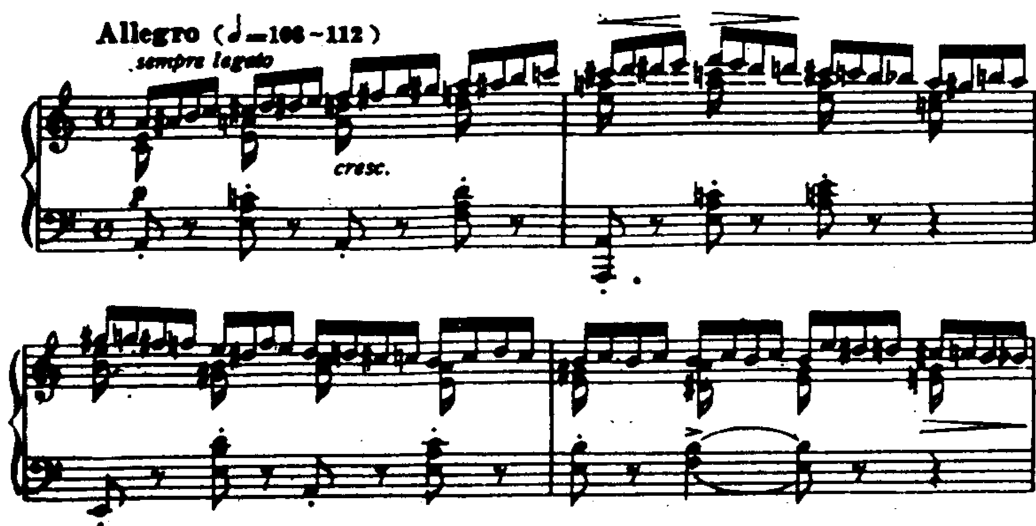



这是一首琶音练习曲，如果把这些琶音和弦浓缩回原来和弦的话，便有圣咏合唱的形态，有人称这是《逃亡圣咏曲》。是技巧性的练习曲。钢琴家封·彪罗说，左手的八度音要弹得重些。要弹得壮大，雄纠纠地，而且要有优美感，才能发挥乐曲的效果。尤其是要把握住乐曲构成基础的单纯、透明的和声。

*a* 小调练习曲 *Op*. 10－2

快板(*Allegro*),4/4 拍,三部曲式。这是半音阶练习曲。右手的第三、四、五指弹半音阶,用拇指及第二指弹其下方的和弦,以要求这些手指的独立性,这是很需要技巧的练习曲,也可以说是钢琴家必须随身携带的练习曲,弹得好会有微妙的心理活动等情绪的纤细表现。尤其是最后下行的半音阶,给人的印象最为深刻。

**例 489**
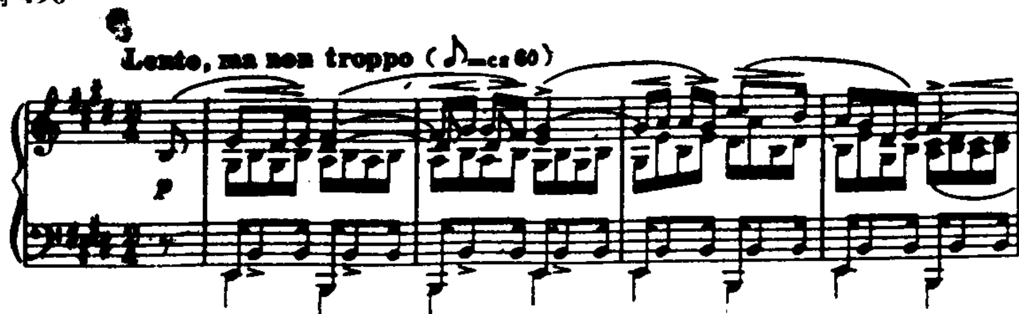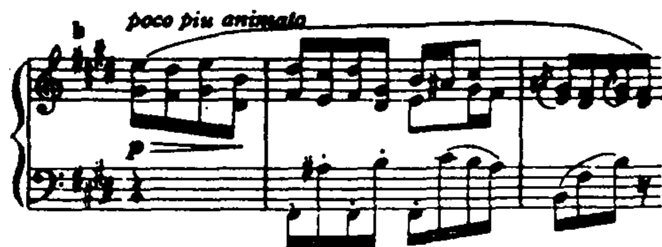



*E* 大调练习曲(离别)*Op*. 10—3

据肖邦的学生、钢琴家古德曼回忆,当肖邦在完成此曲后曾兴奋地说,这是他一生所作的最美妙的旋律。一次当古德曼正在弹琴这首乐曲时,肖邦突然抓住古德曼的手臂,激动而深情地喊到:"啊,我的祖国!"以作者生平为题材的法国 30 年代影片《离别之歌》曾以本曲为主题曲。

乐曲用不太慢的缓板(*Lento ma non troppo*),2/2 拍,三部曲式。主题是悠缓如歌的旋律,柔美深沉,带有明显的沉思色彩和淡淡的思乡之情。

**例 490**
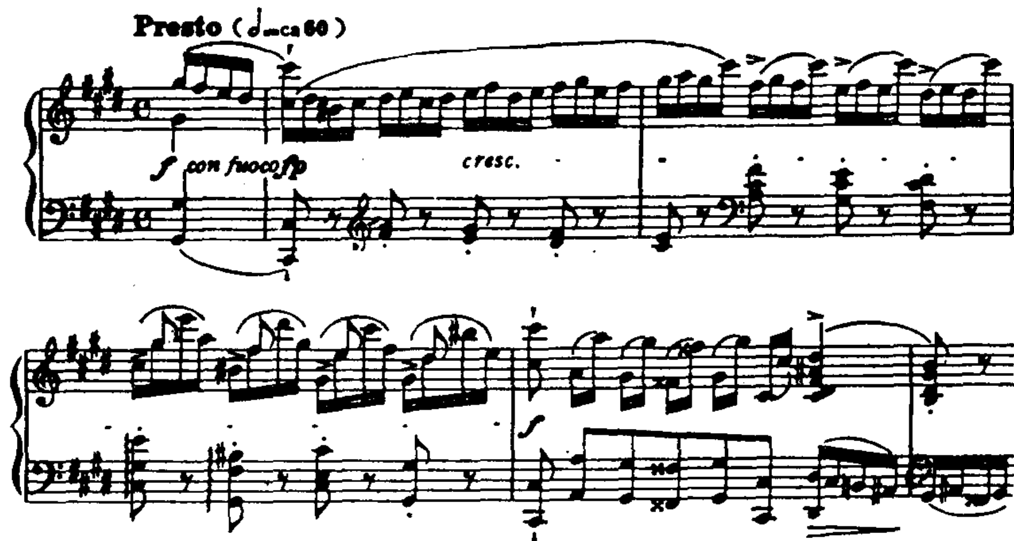





中间部分的下行音调充满不安的情绪，这一主题把乐曲引向焦思苦虑、激情澎湃的高潮。最后，乐曲情绪又逐渐趋于沉静，再现主题，在绵绵的思乡之情和无限惆怅的气氛中结束。

升 *c* 小调练习曲 *Op*. 10—4

这是要求双手手指的速度及轻快技巧的练习曲，也是练习曲中最难的一曲。特写是密集的指法，以及乐流的处理。封・彪罗说："这是纯粹古典的、典型的练习曲。"

乐曲采用急板(*Presto*)，4/4 拍，三部曲式。

**例 491**



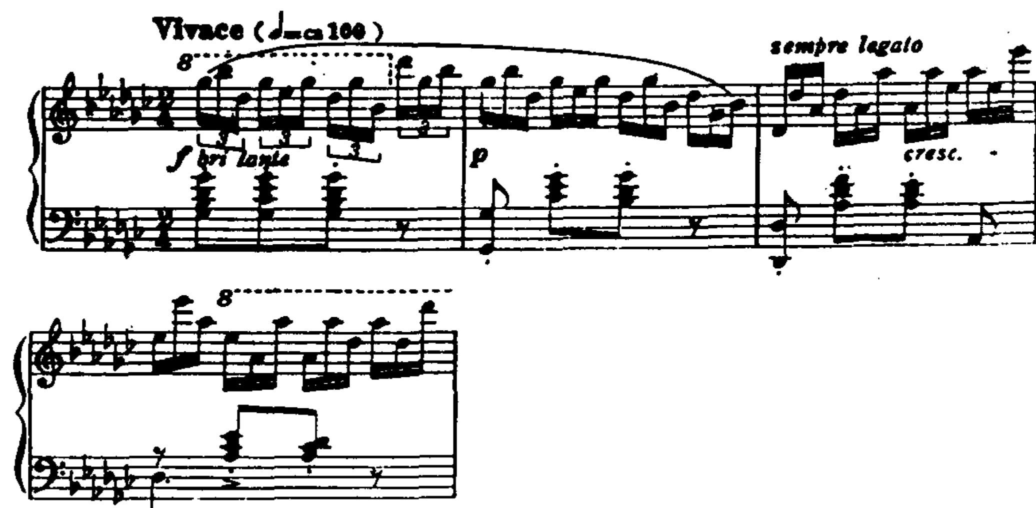

降 *G* 大调练习曲(黑键)*Op*. 10—5

这首练习曲以"黑键"而著名，右手只弹黑键，左手弹奏和弦支持旋律。钢琴家封・彪罗说："这是妇人们沙龙用的练习曲。全曲让人心旷神怡，像是被钩住了心似地又像是被蛊惑着一般。"肖邦自己对这首作品曾于 1839 年

给友人的信上说："威克小姐把我的练习曲弹得至为优美。她表示除了这首曲子之外，很难再找到更好的曲子。如果不知道这是一首为黑键而写的乐曲，那么弹起来必无兴趣可言。"

乐曲采用甚快板(*Vicace*)，2/4 拍。第一段是降 *G* 大调至降 *D* 大调；中段是降 *D* 大调至降 *G* 大调；第三段至尾声是降 *G* 大调。最后是双手以八度音弹出很强的下行音阶。

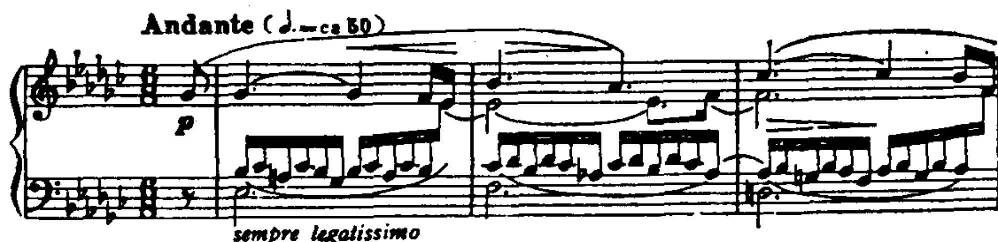
**例 492**




降 *e* 小调练习曲 *Op*. 10—6

这是近似夜曲形态的练习曲。而且有着浓厚的暗淡阴郁的情绪。乐曲采用行板(*Andante*)，6/8 拍，三部曲式。第一段在降 *e* 小调，中段为降 *B* 大调至 *E* 大调又回到降 *e* 小调，第三段是第一段的再现，最后短暂的转为 *A* 大调。

**例 493**

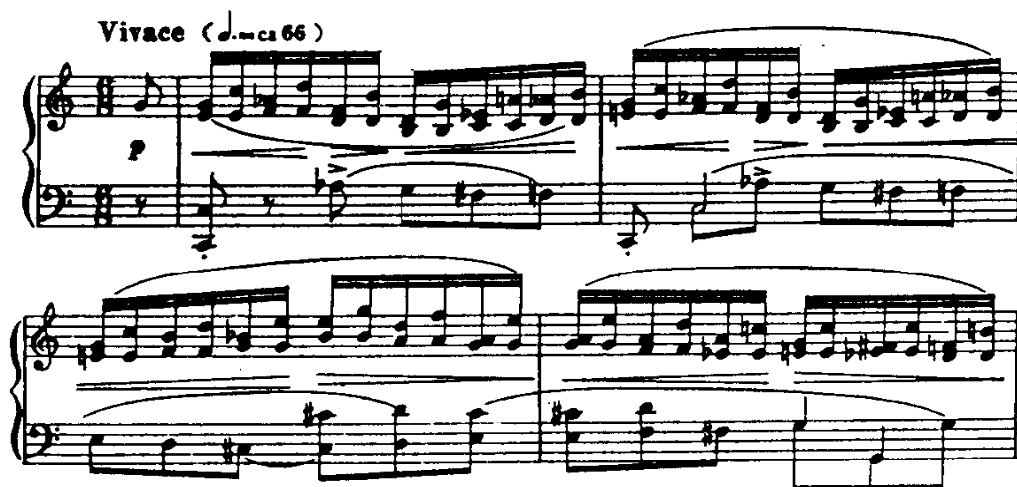



这首乐曲是表情和技巧结合在一起的练习曲。

*C* 大调练习曲 *Op*. 10—7

这是一首类似托卡塔形态的明朗华丽的练习曲。采用甚快板(*Vivace*),6/8 拍,三部曲式。第一段为 *C* 大调,第二段为 *d* 小调,第三段回到 *C* 大调。右手平滑流畅地弹奏重音,而最高声部要能圆滑地响出旋律来。旋律不断地从弱拍响起,重音也在这弱拍里。因此低音的弹奏必须带有断奏的性质。但听起来低音部还要有旋律的感觉。
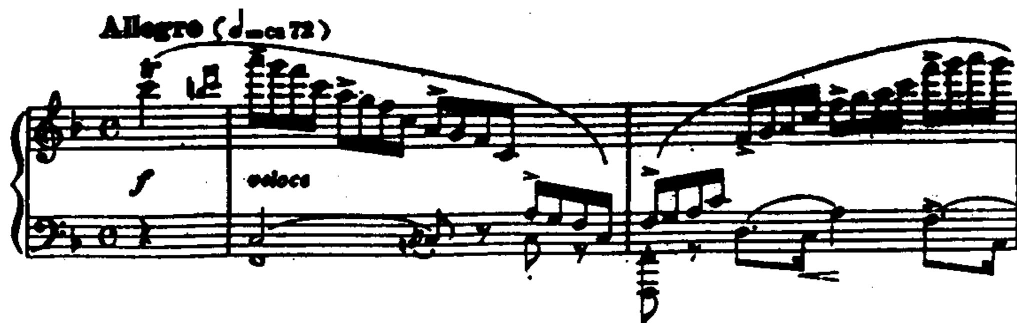
**例 494**
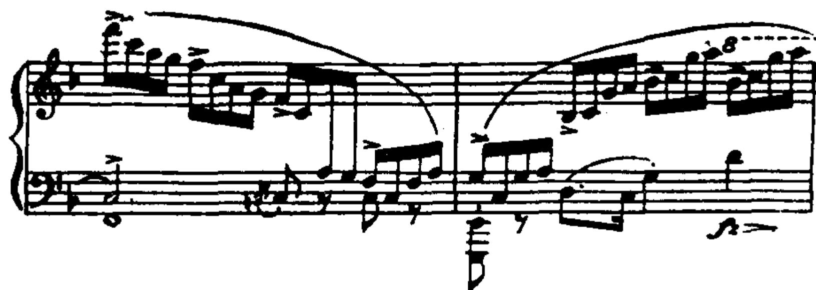



*F* 大调练习曲 *Op*. 10—8

是这套练习曲中内容轻快的乐曲,尤其是最适合于要求右手流畅的练习曲。以左手支持爽朗、坚实的旋律,右手是以各式各样音阶的结构来加以装饰。乐曲采用快板(*Allegro*),4/4 拍,三部曲式。第一段用 *F* 大调、*C* 大调、*F* 大调;第二段为 *e* 小调转为降 *E* 大调、*e* 小调而到 *F* 大调;第三段是第一段的再现,用 *F* 大调、降 *B* 大调,*F* 大调进入尾声。

**例 495**
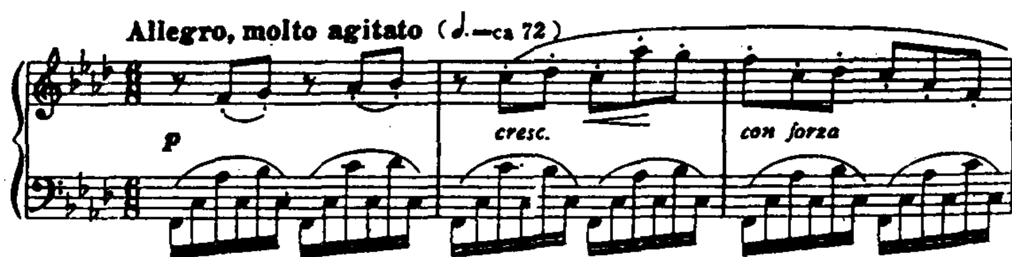




*f* 小调练习曲 *Op*. 10—9

这是一首很有感情的练习曲，在相同节奏型的低音部分解和弦上方，右手奏出喘息般的旋律。

**例 496**

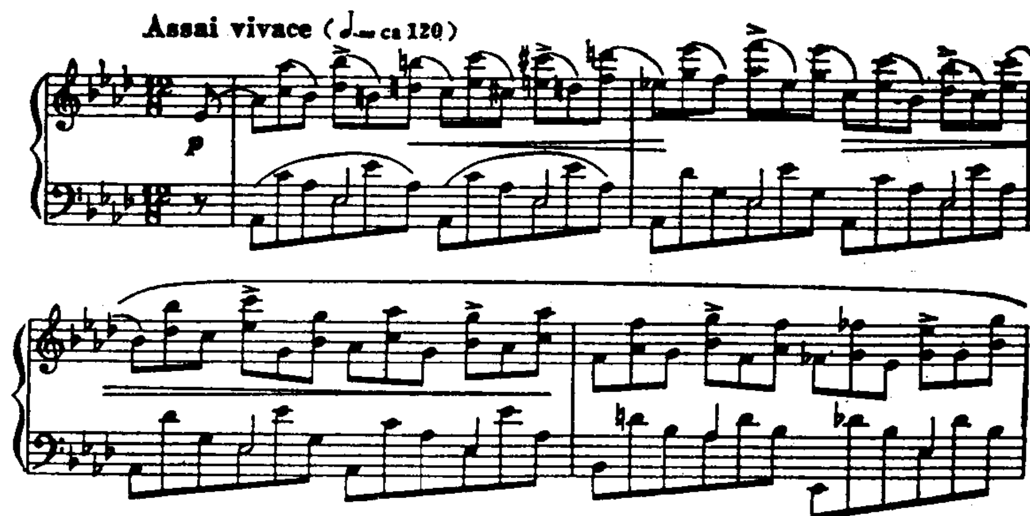



有人认为这是肖邦晚年的前兆，被疾病煎熬的景象。乐曲采用急促的快板(*Allegro molto agitato*)，6/8 拍。带反复的二部曲式。第一段为 *f* 小调，第二段为降 *D* 大调，反复后第二段是 *f* 小调，并进入尾声。

降 *A* 大调练习曲 *Op*. 10—10

钢琴家封·彪罗说："能把这首练习曲弹奏得完璧无疵的人，才称得上是达到了钢琴演奏的最高峰。在所有的钢琴曲中，像这样的如此有天分、充满了幻想的无穷动性格的练习曲，除了李斯特的《鬼火》之外，可以说一首也没有。"这是肖邦作品 10 中最高阶段的练习曲之一，重点摆在节奏及重音上。采用甚快板(*Assai Vivace*)，12/8 拍，三部曲式。第一段用降 *A* 大调、降 *E* 大调、降 *A* 大调；第二段是从 *E* 大调开始经由各种转调后又回到降 *A* 大调；第三段在降 *A* 大调再现第一段。

**例 497**
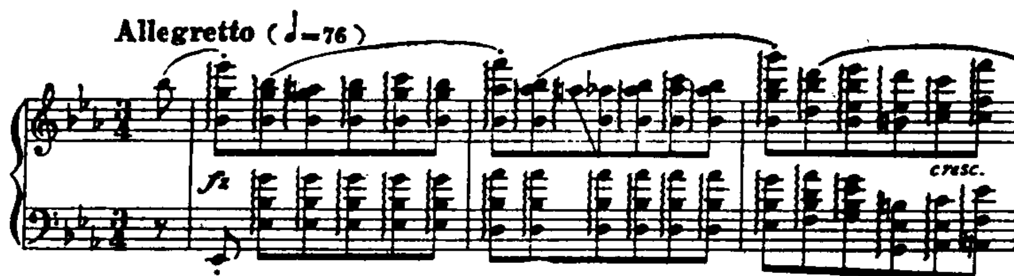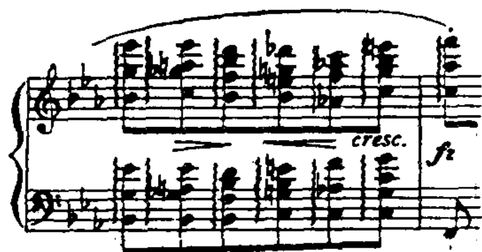



降 *E* 大调练习曲 *Op*. 10－11

这是为了八度以上的开放和弦的双手琶音练习曲。其旋律并不固定在高声部，经常隐藏在各声部中，要在这些和弦中让隐藏着的旋律浮现，是相当困难的。这种和弦的奏法，封·彪罗说，要用古典的琶音奏法双手同时弹出。不过，李斯特的学生弗利德海姆说，肖邦的琶音必须依据近代琶音的奏法来弹奏，由左手的最低音到右手的最高音，依顺序弹出各音。

这种练习曲是一种夜曲风格。因此速度不能太快。曲中充满了幸福感，肖邦陶醉在短暂的幸福与满足之中。乐曲采用小快板（*Allegretto*），3/4 拍，三部曲式。第一段为降 *E* 大调、*f* 小调、降 *E* 大调转降 *C* 大调；第二段是 *D* 大调、降 *d* 小调、降 *e* 小调、降 *C* 大调、降 *A* 大调；第三段是第一段的再现，用降 *E* 大调、*f* 小调转降 *E* 大调。

**例 498**
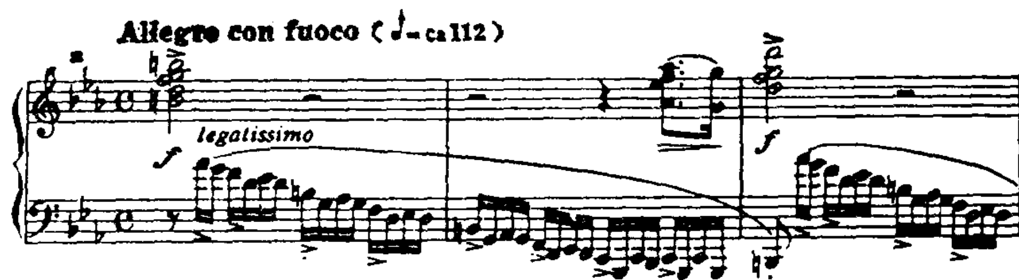





*c* 小调练习曲(革命)*Op*. 10－12
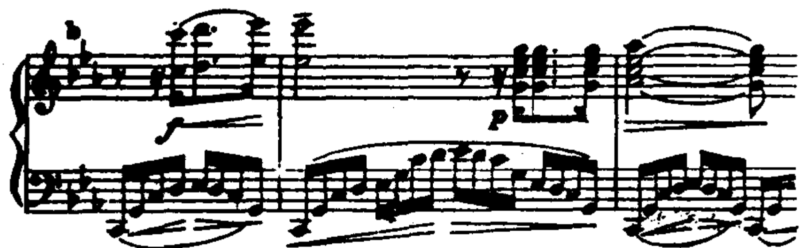
这是肖邦当年离开波兰赴巴黎的途中，在德国斯图加特突闻祖国争取民族独立的起义失败，华沙重新沦于帝俄统治的消息，悲愤之余，写下了此曲。又名《华沙的陷落》。乐曲具有高难度的技巧，但完全不同于一般纯技术性的练习曲，它同时具有深刻的思想内容，和富于激情的艺术魅力，音乐形象鲜明，是钢琴演奏会常用的曲目之一。乐曲一开始在左手奏出失望与愤怒的上下行音阶的狂浪波涛上，犹如热血在沸腾，右手奏出由果断有力的和弦构成的号角性音调，坚强刚毅，使乐曲由悲愤转为激昂，表现了波兰人民的反抗精神和英雄气概。

**例 499**




紧接着在上下起伏的琶音式的伴奏音型衬托下，呈现了情绪悲壮的主题。强弱交替的乐句，仿佛激奋的呐喊和动荡的回声。主题后半部分具有较明显的喧叙调特点，犹如倾诉着内心的痛苦。

**例 500**



中间部分，附点节奏级进上行的呐喊式的音调，在急骤起伏的伴奏声中一再重现，使乐曲情绪越来越激昂。接着，以开头的引子作为过渡，使主题在原来的主旋律上加装饰音变化后再现。尾声中出现了蕴含着悲愁哀痛的曲调，寄托了深沉的忧虑和哀思。但紧接着充满英雄气慨的激情，使乐曲情绪再一次兴奋起来。最后又用引子开始下行的旋律线和坚强有力的 4 个和弦结束。这是一首非常需要力量的乐曲。

乐曲采用火热的快板（*Allegro con fuoco*），4/4 拍，三部曲式。第一段以 *c* 小调起经各种转调至降 *B* 大调；第二段由升 *g* 小调转入 *c* 小调；第三段是再现，从 *c* 小调起经多种转调后回 *c* 小调结束。

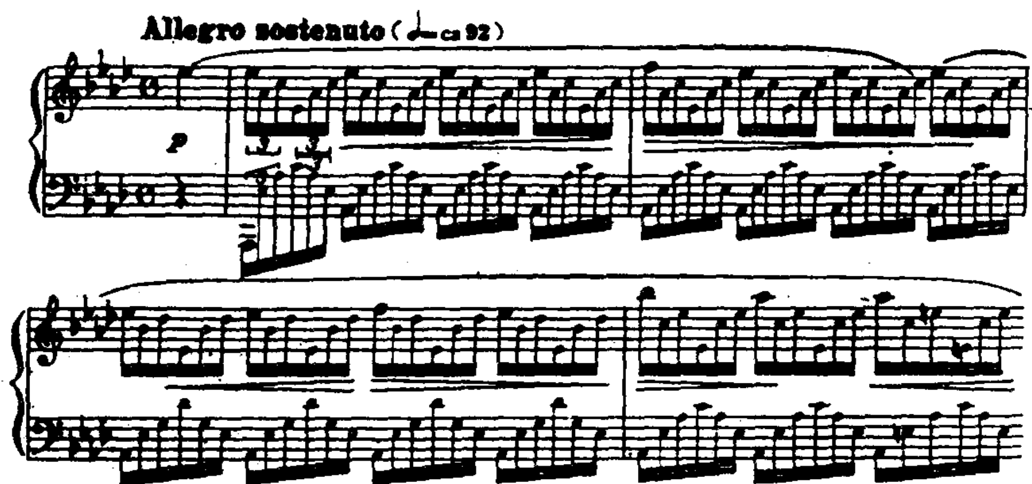
12 首练习曲 *Op*. 25 肖邦将这套练习曲题献给了达古尔伯爵夫人。这位夫人后来以丹尼尔·史坦之名在文学界露面，并与达古尔伯爵分离，1835 年起与李斯特同居而出名。

**降 *A* 大调练习曲（牧羊人的笛子）*Op*. 25－1**

“牧羊人的笛子”的来由是因为肖邦曾对他的某学生所作的解释，肖邦说：“牧童因暴风雨的来临，避于安全的山洞中。外面风雨大作，牧童却若无其事地取出怀中的笛子，吹出优美的旋律，我就是在这种幻想下而作的。”

乐曲采用绵延的快板（*Allegro Sostenuto*），4/4 拍，三部曲式。第一部分由降 *A* 大调、*f* 小调、降 *E* 大调、降 *A* 大调、*C* 大调组成；中间部分用 *f* 小调、降 *A* 大调、*C* 大调、*A* 大调、降 *D* 大调、降 *b* 小调转降 *A* 大调；第三段是降 *A* 大调。
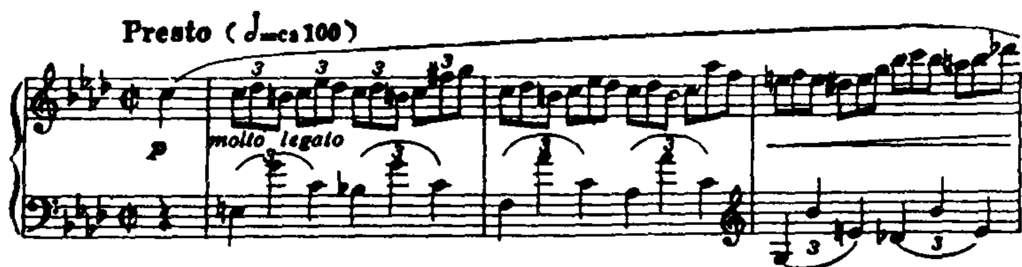
例 501




*f* 小调练习曲 *Op*. 25—2

是一首最适合于要求手指及手臂的柔软性的练习曲。乐曲中右手的以四分音符为单位的三连音，与左手以二分音符为单位的三连音形成的对置，使乐曲呈现特殊的效果。乐曲采用急板(*Presto*)，2/2 拍，三部曲式。第一部分用 *f* 小调、降 *A* 大调、*f* 小调、降 *A* 大调、；中间部分为降 *A* 大调、降 *b* 小调、*C* 大调、*f* 小调；第三部分为 *f* 小调。
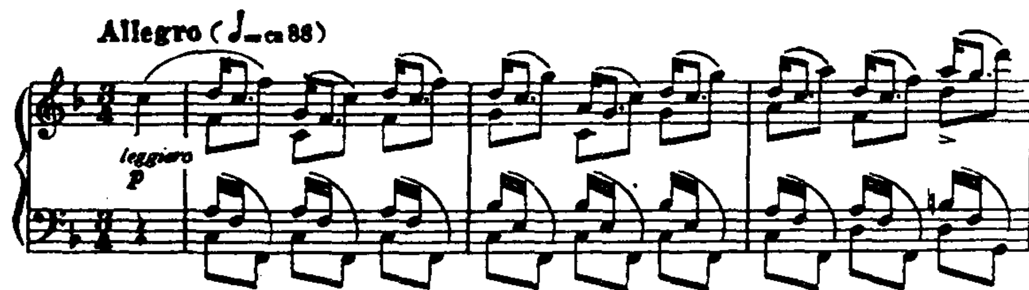
例 502




*F* 大调练习曲 *Op*. 25—3

本来应是节奏的练习，但由于重音有非常大的变化，所以它也是触键微妙的练习曲。乐曲自始至终有三个不同的节奏音型在同时弹奏。采用快板(*Allegro*)，3/4 拍，三部曲式。

**例 503**

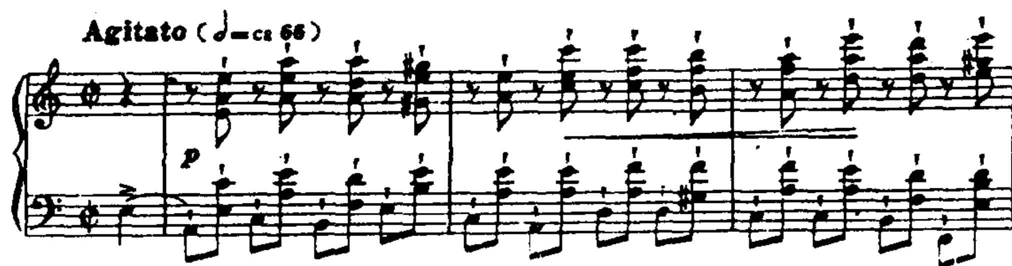



*a* 小调练习曲 *Op*. 25—4

这实际上是切分音的练习曲，小节的强拍仅在低音部以单音出现，弱拍上却以和弦奏出，因此必须要将常规的节拍与倒置的重音配合恰当。在流畅的旋律中，带有心神不定的感觉，这是具有狂想曲性格的练习曲。除了转慢的地方之外，必须按指定的速度去弹奏。

急促地(*Agitato*)，2/2 拍，三部曲式。第一部分是 *a* 小调、*e* 小调、转 *F* 大调；中间部分是 *F* 大调、降 *D* 大调、*c* 小调、*C* 大调转 *f* 小调、*a* 小调；第三部分是第一部分的再现。

**例 504**




*e* 小调练习曲 *Op*. 25—5

甚快板(*Vivace*)，3/4 拍，三部曲式。第一段为 *e* 小调、*G* 大调、*e* 小调；中段是 *E* 大调、升 *g* 小调、*E* 大调、*e* 小调、*E* 大调、升 *g* 小调、*E* 大调；第三段是再现。这是一首谐谑曲风格的练习曲，演奏技巧非常难，主部粗犷易变，中段则优美无比。

**例 505**

升 *g* 小调练习曲 *Op*. 25—6
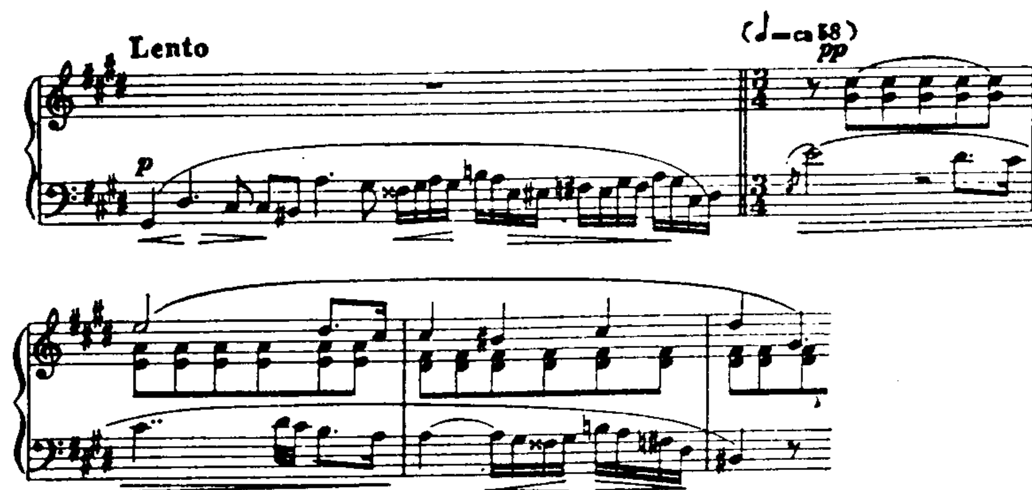
这是三度音程的练习曲，但不是单纯的技巧及机械式的三度音程练习，而是略带有忧郁的心情。快板（*Allegro*），2/2 拍，三部曲式。第一段用升 *g* 小调、*B* 大调、升 *g* 小调；中段是 *C* 大调、降 *B* 大调、*f* 小调转升 *g* 小调；第三段是再现，用升 *g* 小调、升 *c* 小调、*E* 大调、*B* 大调转升 *g* 小调。

**例 506**

升 *c* 小调练习曲 *Op*. 25—7

封·彪罗说,这是长笛与大提琴的二重奏。乐曲采用缓板(*Lento*),3/4拍,三部曲式。是中间声部为和弦伴奏,右手和左手弹出二重唱旋律的练习曲。第一段为升 *c* 小调、*E* 大调;中段为升 *g* 小调、及各种转调后到升 *c* 小调;第三段是第一段的再现,升 *c* 小调。

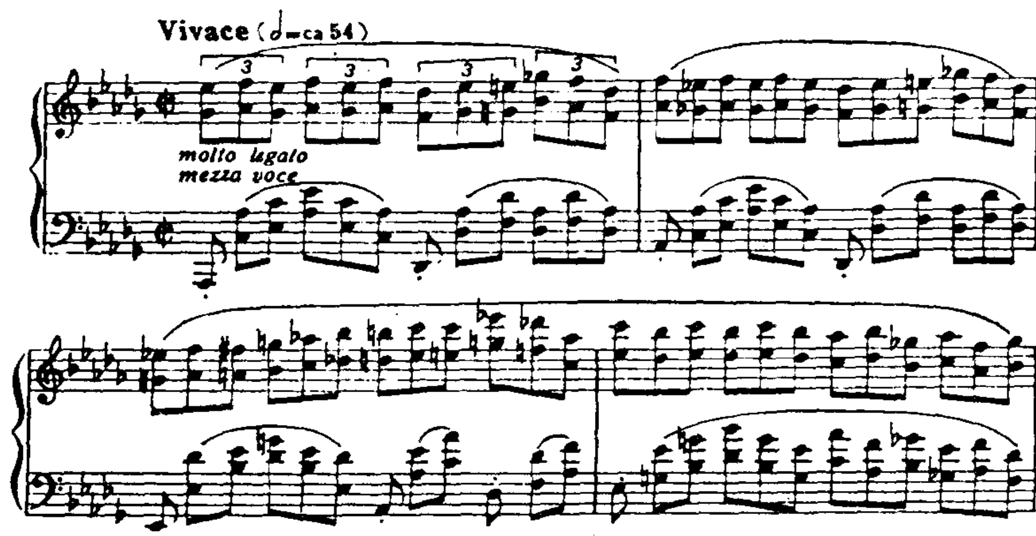
**例 507**




降 *D* 大调练习曲 *Op*. 25—8

是右手的六度练习,同时左手也有非常难的技巧。封·彪罗说:"这是钢琴家必须携带的练习曲"。"为了活动不灵活的手指,在演出前作演奏的准备,不论如何优秀的钢琴家都应先弹六遍为上策。"乐曲用甚快板(*Vivace*),2/2拍,三部曲式。第一段用降 *D* 大调、降 *A* 大调、降 *D* 大调;第二段用降 *b* 小调、降 *e* 小调、降 *D* 大调转降 *A* 大调;第三段是降 *D* 大调。

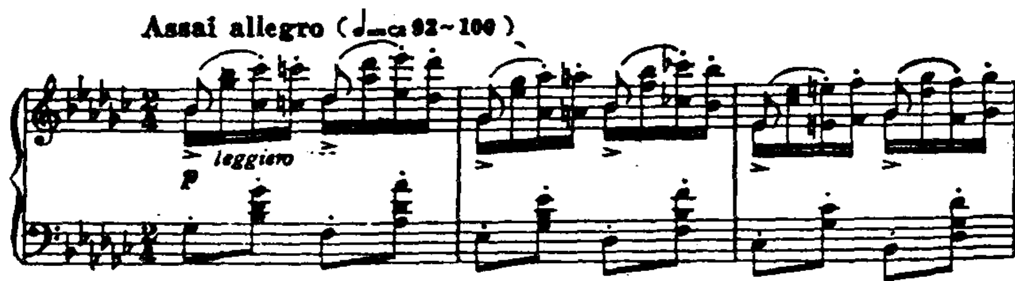
**例 508**




降 *A* 大调练习曲 *Op*. 25—9

又名《蝴蝶的翅膀》。封・彪罗说："旋律简易，人人喜爱……但是非常灵巧，如果演奏的好，必有辉煌的效果"。这是本套练习曲中最短、最优美、最迷人的一首。用甚快板(*Vivace*)，2/4 拍，三部曲式。第一段用降 *G* 大调；第二段是降 *D* 大调、降 *G* 大调；第三段是降 *D* 大调。尾声降 *G* 大调。

**例 509**




*b* 小调练习曲 *Op*. 25—10

八度音程练习曲，曲中充满着无限热情。中段优美的旋律中略带伤感。主部的八度音程用连奏的方法演奏，因此必须小心指法，同时应练到不使用踏板能自由连贯地弹奏。

乐曲采用火热的快板(*Allegro con fuoco*)，2/2 拍，，三部曲式。第一段用 *b* 小调、*d* 小调、*b* 小调；第二段是 *B* 大调；第三段是第一段的再现。

**例 510**

a

Allegro con fuoco (𝅗𝅥=ca 58)

p poco a poco cre - - scen - - - - do

b

Lento
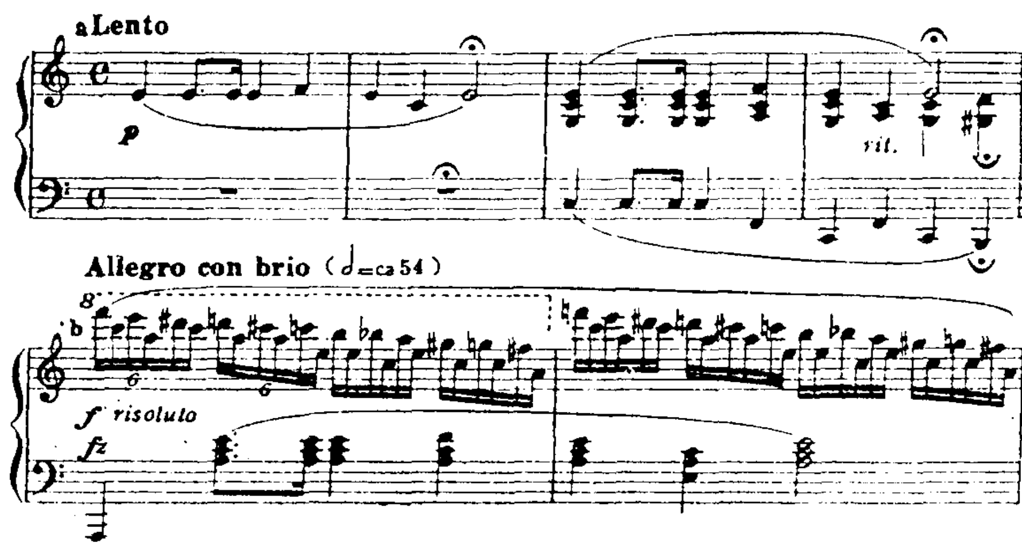
p ben legato

*a* 小调练习曲(枯木)*Op*. 25—11

封·彪罗说:“本曲最特殊的功绩是,在你能想像的范围内具有丰富的音,而且不是多种乐器的管弦乐,而是单纯的完璧的钢琴音乐。肖邦由此建立了钢琴音乐与管弦音乐的界限,但是这界限被浪漫派的作曲家们,尤其是舒曼所破坏,造成双方面的损害。”《枯木》这首练习曲,因富有革命的热情而知名。开始奏出的进行曲风格动机,以左手反复,右手改用半音阶的乐流来装饰展开。

乐曲采用缓板,有活力的快板(*Lento*, *Allegro con brio*),4/4 拍。序奏用 *C* 大调至 *a* 小调;第一段是 *a* 小调、*E* 大调、*a* 小调、*C* 大调、*e* 小调、*B* 大调、*e* 小调、*C* 大调;第二段为 *d* 小调、降 *A* 大调、*E* 大调、*A* 大调、*c* 小调、*e* 小调、*a* 小调。第三段是第一段的再现。
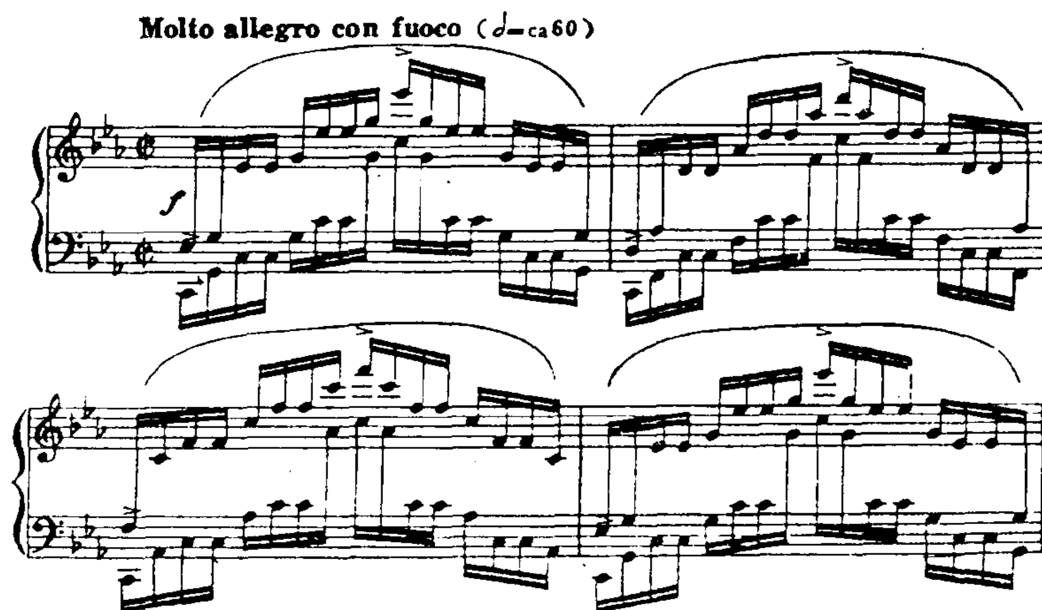
**例 511**




*c* 小调练习曲 *Op*. 25—12

双手的琶音练习曲。是具有"在暴风骤雨之后，音的大波浪起伏于大海之中"那种感觉的乐曲。因此此曲有《大海练习曲》的别名。乐曲采用火热的但不太快的快板（*Molto allegro cpn fuoco*），2/2 拍，三部曲式。第一段为 *c* 小调、*C* 大调；第二段为降 *A* 大调、*c* 小调、*g* 小调、*c* 小调；第三段是第一段的再现，用 *c* 小调、*f* 小调、*C* 大调。

**例 512**
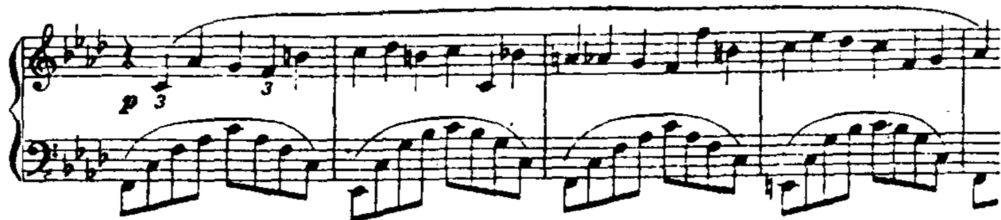


**新练习曲 3 首概述**

这 3 首新练习曲没有作品编号，作曲的确切日期也无法考证，有人认为这是与作品 25 练习曲作于同一时期的作品，也有人判断为 1839 年秋完成的。这三首练习曲都很有特点，是肖邦练习曲中的成功之作。库拉克这样说："在被委托以教学为目的的情况下写作，要谈自由的艺术创作，多少有其限制。虽然如此，这些练习曲在肖邦同类作品中确有着同等的地位，它是简洁的形式与丰富的诗的内容相结合"。

1、*f* 小调练习曲

是节奏及旋律的练习曲，与 *f* 小调练习曲 *Op*. 25－2，有着相同的内容及技巧效果。技术上的难度在于，左手的八个八分音符对右手的六个音符（两个三连音），即 3 对 4。乐曲采用小行板（*Andante*），2/2 拍。
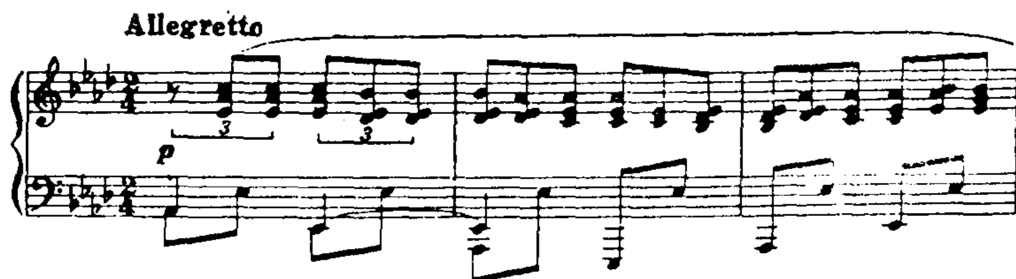
**例 513**



2、降 *A* 大调练习曲

这是一首技术性很强的练习曲，与上一首有共同之处，那就是用正常划分的音符与特殊划分的音符组合在一起的练习，即 2 对 3。乐曲中巧妙的使用了连续的大三度，由此可窥见肖邦纯熟的创作技巧。整首乐曲拥有优雅甜蜜的情绪，采用稍快板（*Allegretto*），2/4 拍，三部曲式。调的转换是很频繁的：第一部分用降 *A* 大调、降 *D* 大调、降 *A* 大调、*f* 小调、降 *A* 大调；中间部分用 *E* 大调、*C* 大调、降 *A* 大调、*A* 大调、降 *B* 大调、*B* 大调、*c* 小调、降 *A* 大调、降 *e* 小调、降 *b* 小调、*f* 小调、降 *A* 大调；第三部分是降 *A* 大调、降 *D* 大调、降 *A* 大调、*f* 小调、降 *A* 大调。

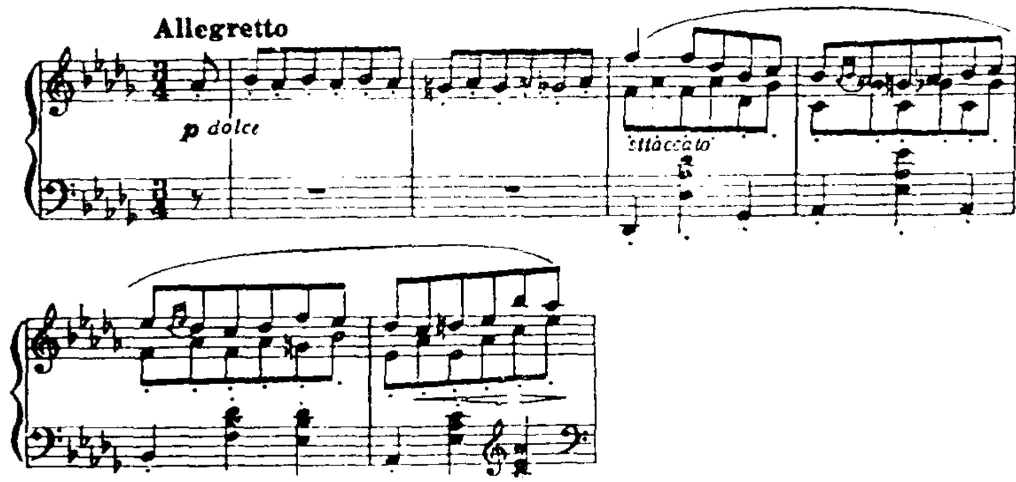
**例 514**




3、降 *D* 大调练习曲

这是练习用同一只手同时弹连奏与断奏的技术。乐曲采用稍快板(*Allegretto*),3/4 拍,二部曲式。第一部分用降 *D* 大调、降 *A* 大调、降 *e* 小调、降 *D* 大调、降 *A* 大调、降 *b* 小调、*f* 小调、降 *G* 大调、降 *A* 大调、降 *D* 大调;第二部分用降 *D* 大调、降 *A* 大调、降 *e* 小调、降 *D* 大调及多次的转调。

**例 515**




**24 首前奏曲 *Op*. 28**

前奏曲是一种短小的乐曲,通常是一首较长作品的前奏。但肖邦的前奏曲并不是这种前奏的概念,他的每一首前奏曲都是一幅完整的图画或印象。肖邦自幼体弱多病,他 27 岁时,由于肺病缠身,人们劝他离开巴黎到风和日丽的地中海去疗养。朋友们陪伴他在梅杰凯岛上。在那里,肖邦获得了灵感,创作了 24 首前奏曲。
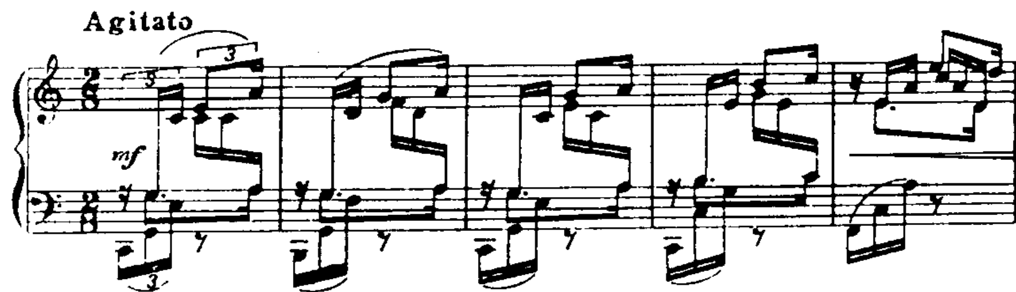
24 首前奏曲,是由 *C* 大调开始到 *b* 小调,以不同的 24 个调写成,其排列方法为五度循环,即第一曲为 *C* 大调,第二曲为它的关系小调 *a* 小调,第

三曲为$C$大调的上方五度的$G$大调，第四曲为关系小调$e$小调……。有人认为应该将这24首前奏曲视为组曲，做连续的演奏比较妥当。各曲中一般以一个短小的乐思为中心而构成，但是乐思并不是只做单纯的反复，而是依肖邦的感情做惊人的发展，也不做技巧的展开。其中有些曲子有着超凡的演奏技巧，绝不是容易演奏的作品。

*C*大调前奏曲 *Op*. 28—1

乐曲是2/8拍，以相当快(*Agitato*)的速度演奏，开始的8小节大体上维持在主调，接着的16小节作了各种转调，并逐渐加强力度和速度，到21小节处达到高潮。之后逐渐缓和激烈的情绪，从25小节进入尾声回到主调。最后在最弱的琶音上安静的结束。

**例516**
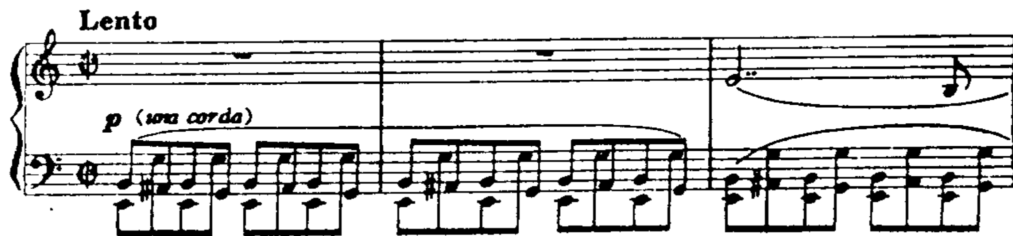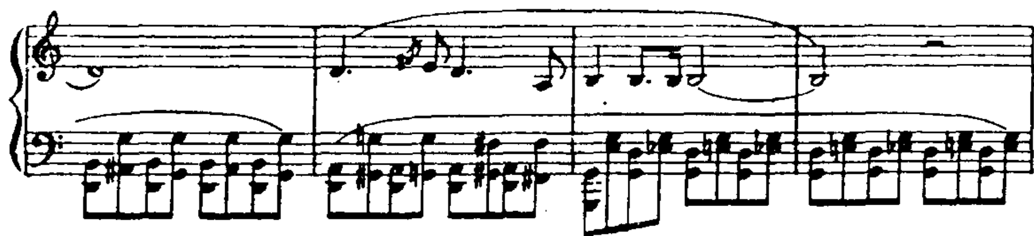



音乐家哈涅卡说："这首曲子具有即兴曲的性格……。当然不是巴赫的风格，但如不是对巴赫做过深入研究的人是写不出来的。他那憧憬的、热情的、激烈的、病态的、慌忙的性质，都是现代性的，瞬息万变的转调也是现代化的。"

*a*小调前奏曲 *Op*. 28—2

哈涅卡说："这是非常有独创性的发挥，绝望的、使神经焦燥的乐曲。"采用缓板(*Lento*)，2/2拍。在忧郁重重的和弦上，短小的主题反复了4次，但每次反复都有不同的处理。乐曲的调性转换非常频繁，最后回到主调。

**例517**

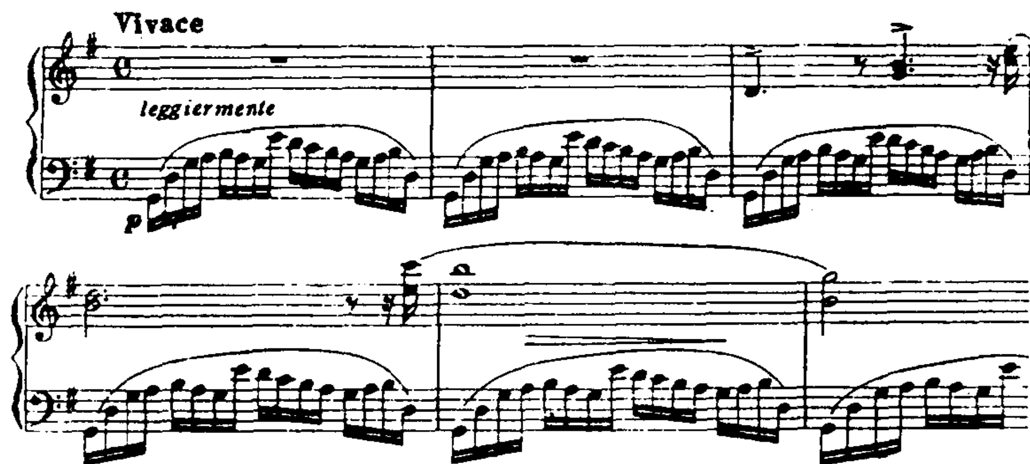




G 大调前奏曲 *Op*. 28—3

甚快板(*Vivace*),4/4 拍。在左手急速的十六分音符伴奏下,右手奏出暗淡的旋律。

**例 518**




最初的两小节只有左手的序奏,有人称这种音型为“纯粹的法国风格”。主题经过反复演奏后,第二乐句被扩展并装饰。最后是右手和左手用相同的音型,像云雾一样消失在高音部。然后很惋惜似地留下两个和弦。
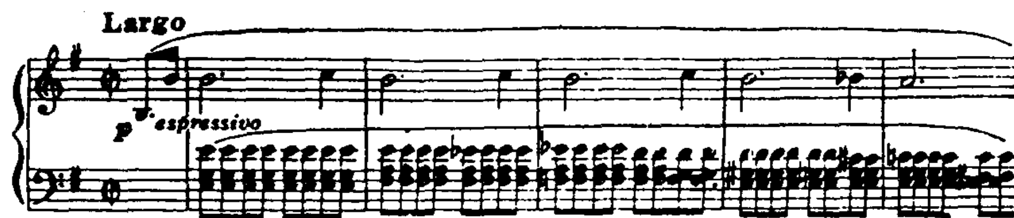
哈涅卡说:“左手那涟漪般并又像下雨的音型,具有练习曲的性格。旋律纤细的情绪,精神上属于法国的风格。其实是倾向于沙龙的乐曲,没有一点人工的要素。”

*e* 小调前奏曲 *Op*. 28—4

卡拉索夫斯基称这首曲子是“真正的珠玉,能使肖邦以诗人的名字永垂不朽。”乐曲是以高音部的两个音为动机,以及伴奏的和弦不断变化、反复而作成的。其中伴有半音阶的进行,巧妙地表现出忧郁感情的动态。采用最缓

板(*Largo*),2/2 拍。

**例 519**

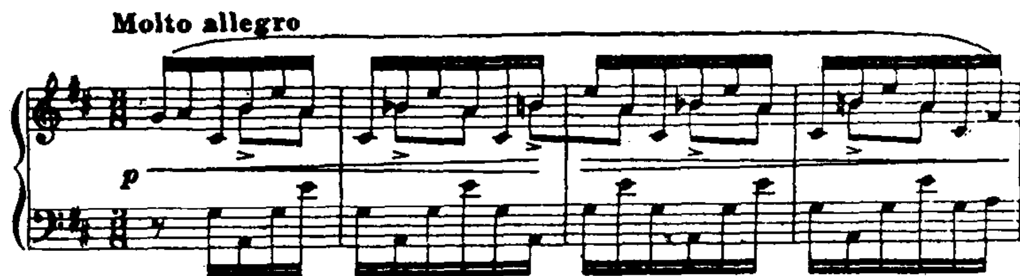



这首乐曲与 *b* 小调前奏曲一起于肖邦葬礼时,在巴黎由马丁路易教堂的风琴所演奏。

*D* 大调前奏曲 *Op*. 28—5

很快的快板(*Molto Allegro*),3/8 拍。乐曲开始处出现的华丽的动机贯穿全曲,做种种和声上的处理,编织成绚丽的旋律。

**例 520**
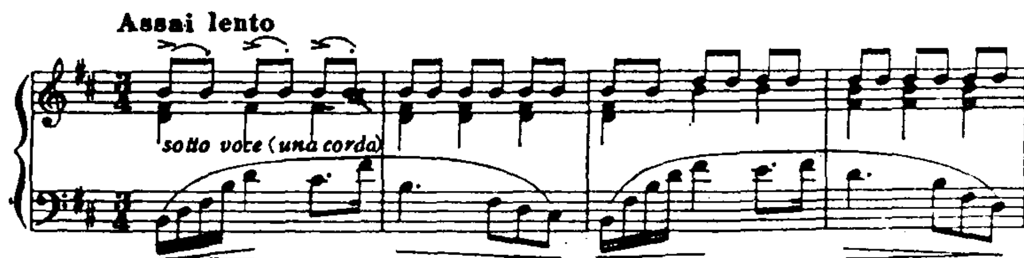



*b* 小调前奏曲 *Op*. 28—6

1838 年 12 月至 1839 年 2 月,肖邦与情人乔治·桑住在西班牙马略卡岛首府帕尔马的瓦尔德莫萨修道院期间,创作了两首带有"雨滴"特征的前奏曲,其中一首就是本曲。乔治·桑在所作的《我的生活史》中曾经记述了肖邦当时的创作情况:"一个悲惨凄苦的雨夜,当我带着孩子回到房间时,他正坐在钢琴旁弹奏着一首奇异的前奏曲……后来他对我说,当他弹奏钢琴时,他觉得自己掉在湖里,寒冷刺骨的冰水不时冲击着他的胸口。当我提醒他注意,雨滴确曾不时飘打在屋顶时,他否认他曾经听到……他在这个晚上所写的作品确实能使人联想到洒落在修道院房瓦上的雨滴声,但在他的想象中,那是从天上掉在他心坎里的泪珠。"因乔治·桑的回忆没有指明肖邦当时创作的是两首具有"雨滴"特征前奏曲的哪一首,故长期引起人们的误解,因为

《降 D 大调前奏曲 》更多的被称为《雨滴前奏曲》。事实上《降 D 大调前奏曲》除中段外，格调明朗轻快，没有雨夜凄惨的气氛。而此曲的基调则始终表现出阴郁的色彩。因此，乔治·桑指的应是这首前奏曲。

乐曲在高音部的单调的声音中，真实地模仿另人心烦的雨滴声。低音部轻轻地奏出充满愁绪的旋律，这一旋律哀婉缠绵，充满着对往事的无限怀念和凄苦忧伤的心情。乐曲最后在孤寂伤感的气氛中结束。
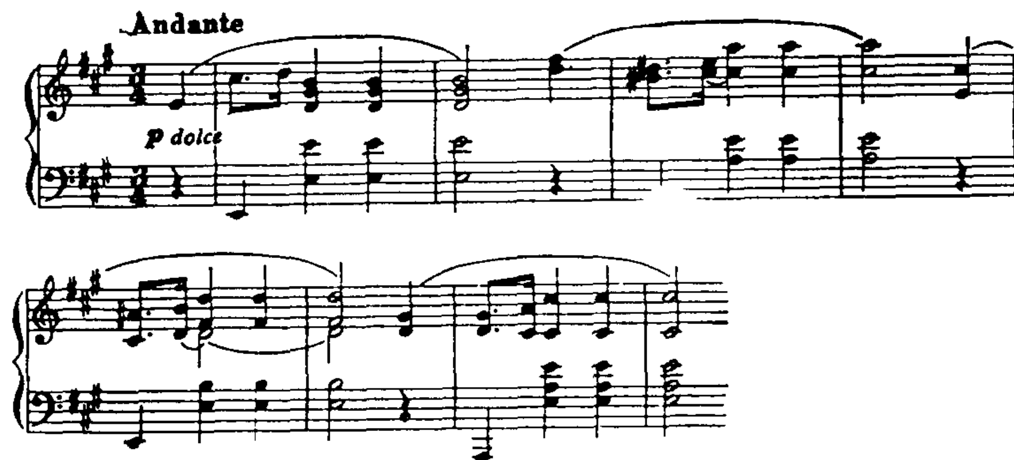
**例 521**




*A* 大调前奏曲 *Op*. 28—7

俄国著名舞蹈家福金曾用这首前奏曲作他所创作的舞剧《仙女》的前奏曲 。乐曲用行板(*Andante*)，3/4 拍。其篇幅较短，由八小节的主题及其变化重复构成的乐段组成。宁静的主题如同一首柔和抒情、略带愁意的短诗。9～12 小节，在右手出现了只有大手掌才能弹奏的五个和弦。最后在恬静的意境中结束。

**例 522**

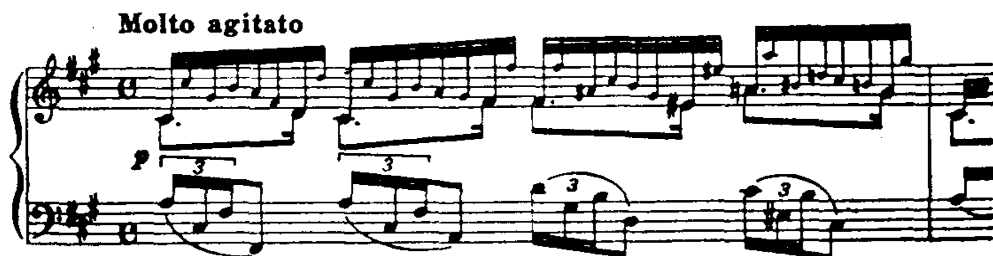



升 *f* 小调前奏曲 *Op*. 28—8

更热烈地(*Molto agitrto*)，4/4 拍，三部曲式。主旋律由右手拇指弹奏，

三十二分音符的音群将它装饰得非常优美。虽然全曲由相同的节奏构成，但肖邦以不同的独创性的音型及和弦的变化，巧妙地防止了单调枯燥的感觉。
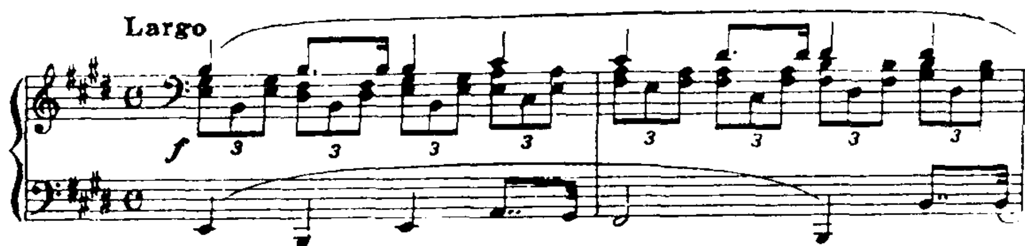
例 523




*E* 大调前奏曲 *Op*. 28—9

最缓板(*Largo*)，4/4 拍。第一乐句，在上下两声部 4 小节的旋律中间夹着三连音的伴奏型，以相同的形式反复三次，第二次反复时转到降 *A* 大调，在肖邦的前奏曲中这是一首大手笔结构的乐曲。
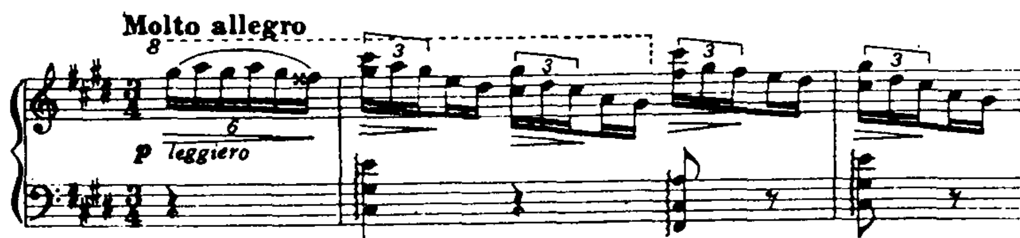
例 524




升 *c* 小调前奏曲 *Op*. 28—10

这是一首简单的即兴曲，甚快板(*Molto allegro*)，3/4 拍。4 小节的一个乐句反复了 4 次。旋律的第一次是升 *c* 小调；第二次是升 *c* 小调转升 *g* 小调；第三次为升 *f* 小调转升 *c* 小调；最后是升 *c* 小调。哈涅卡说："这是夹有重音的琶音练习曲。"
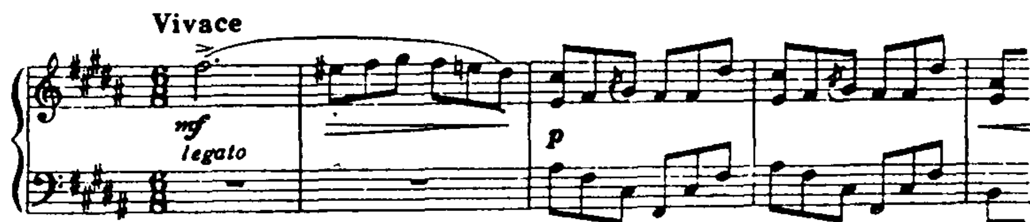
例 525



*B* 大调前奏曲 *Op.* 28－11

是一首简易轻快的乐曲，有浓厚的肖邦风格。尽管速度标记为甚快板（*Vivace*），但弹奏时也不应太快，因为这首乐曲中的柔软性与独创性，和快速进行的乐曲并不一致。乐曲在两小节的序奏后，第 3 小节起为 4 小节一组的乐句。在中段旋律一时转为升 *g* 小调。
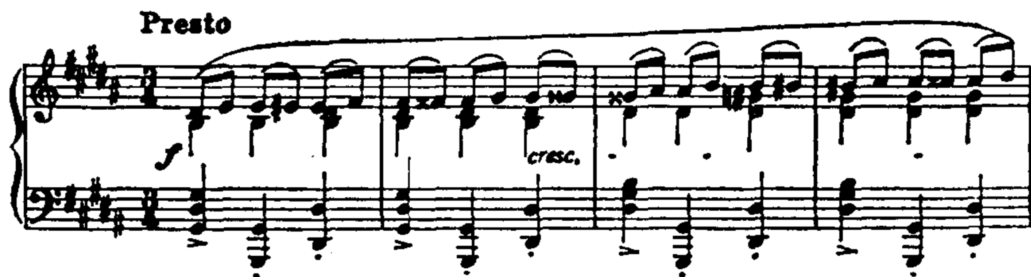
**例 526**




升 *g* 小调前奏曲 *Op.* 28－12

这是一步步踏着半音阶的阶梯上下的强壮的乐曲。在疾走的急板（*Presto*）中，拥有着肖邦的热情。主题由最初的 8 小节构成，之后立即反复但后半转为 *B* 大调、*b* 小调等调上去发展。进入中段，出现有 *b* 小调、*a* 小调、*G* 大调、*C* 大调、*e* 小调、*B* 大调、升 *d* 小调、升 *g* 小调等频繁的转调，增强了乐曲的热情。
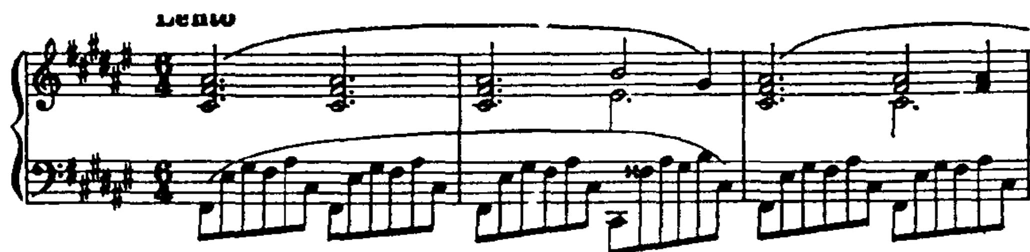
**例 527**




升 *F* 大调前奏曲 *Op.* 28－13

是肖邦前奏曲中旋律最优美的一首。用缓板（*Lento*），6/4 拍。乐曲开始是在左手分解和弦的伴奏中，右手静静地奏出默默祈祷似的 8 小节恬静的旋律。旋律全部经过反复，但后半有变形处理，再奏出新主题。中段的速度转慢，旋律非常优美，开始于升 *d* 小调，最后转入升 *F* 大调。在再现最初部分时，主旋律只用了后半部分，和声上有完全不同的处理。
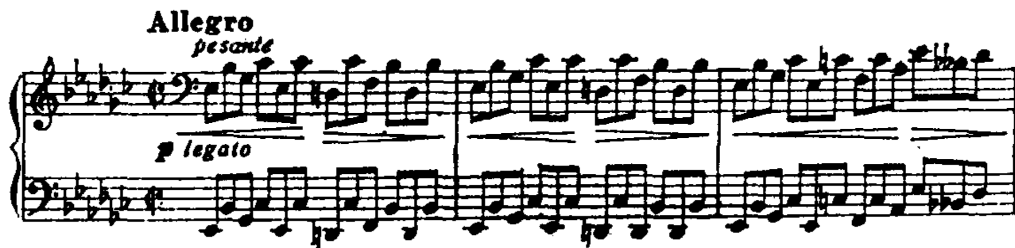
**例 528**



降 *e* 小调前奏曲 *Op*. 28—14

全曲充满了热情，是由一小节 4 个三连音齐奏形成的动机反复来发展的曲子。采用快板(*Allegro*)，2/2 拍。乐曲在第 10 小节之后，有降 *b* 小调经 *f* 小调、降 *D* 大调至降 *B* 大调等转调。

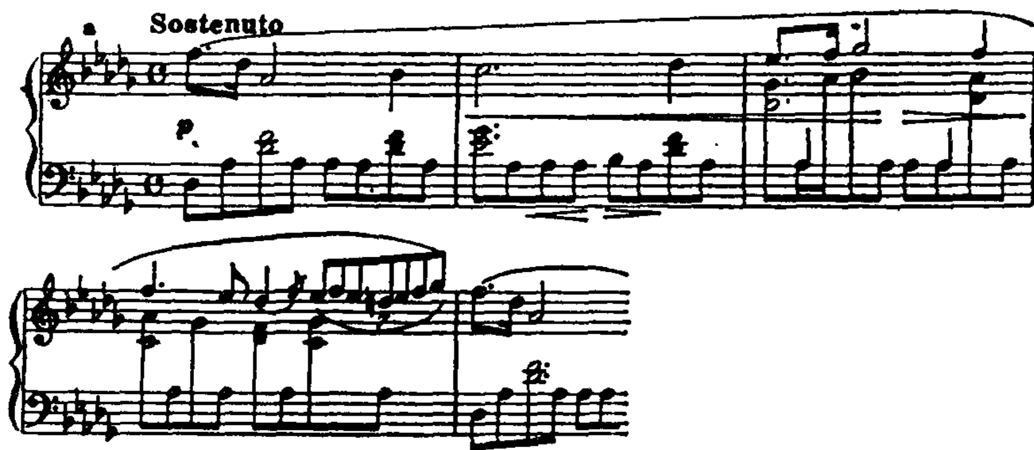
**例 529**




降 *D* 大调前奏曲 *Op*. 28—15

如歌的行板(*Sostenuto*)，4/4 拍。又称“雨滴前奏曲”。乐曲由降 *D* 大调的旋律开始，经降 *a* 小调、降 *b* 小调到降 *D* 大调。中段变为升 *c* 小调阴郁的表情，再转为 *E* 大调、升 *g* 小调。伴奏声部不断地重复的属音，生动而逼真地模仿了单调的雨滴声响。对此前奏曲尼克斯说：“中段升 *c* 小调部分，是在描写马略卡岛首府帕尔马的瓦尔德莫萨修道院阴森的回廊及祈祷者，仿佛看到了深夜僧侣们搬运着他们同伴的遗体赴它界安息的行列。又让人想起乔治·桑所说：‘肖邦恐怖于修道院之充满了亡灵’。这升 *c* 小调部分就像恶魔在对我们张开狰狞的面目。而最初的降 *D* 大调的回归，犹如驱逐了恶魔，给我们重新带来新的、自由的新鲜感，在幻想与恐怖之后，充满了清爽及优美”。

例 530
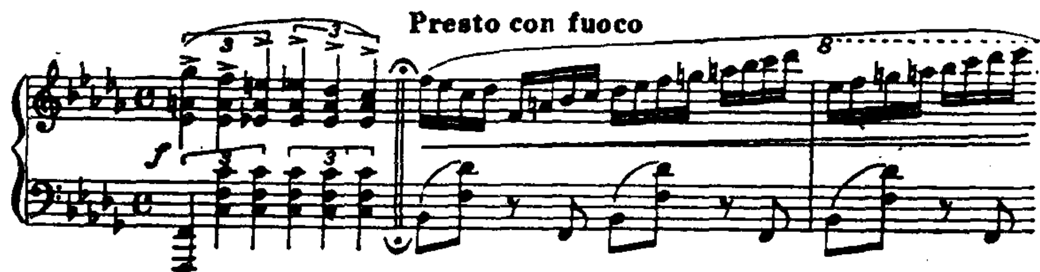



降 *b* 小调前奏曲 *Op*. 28—16

有魄力的急板(*Presto con fuoco*),2/2 拍。是在肖邦的前奏曲中,很少见的以音阶为主题素材而作成的乐曲,有着很难的技巧。这是俄国钢琴家 *A*·鲁宾斯坦最喜爱的一首乐曲。他曾经以热情及熟练的技巧,把这首前奏曲弹得令人出神。

开始是 6 个强和弦。经过瞬间的休息,在高音部用十六分音符奏出急躁的音阶性的主题,低音部则是清脆热情的回旋节奏在支持。主题连续了 16 小节,再经过反复,伴奏的节奏则以八度音来强调。在高潮部分左手摆脱了节奏的援助,变为沸腾的分解和弦。最后由双手的上升齐奏引出尾声,突然终止。

例 531



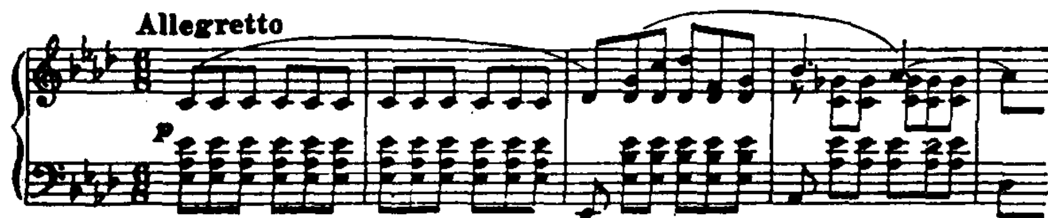

降 *A* 大调前奏曲 *Op*. 28—17

是类似门德尔松的"无词歌"那种甜美的乐曲。曾经有人问门德尔松对这首乐曲的看法,门德尔松说:"我非常喜欢,但是到底喜欢到什么程度?为

什么喜欢？都是我回答不出来的。只是以前无论如何，我是写不出这样的作品，这一点是可以确认的”。

乐曲采用稍快板(*Allegretto*)，6/8 拍。由 5 个乐段构成。
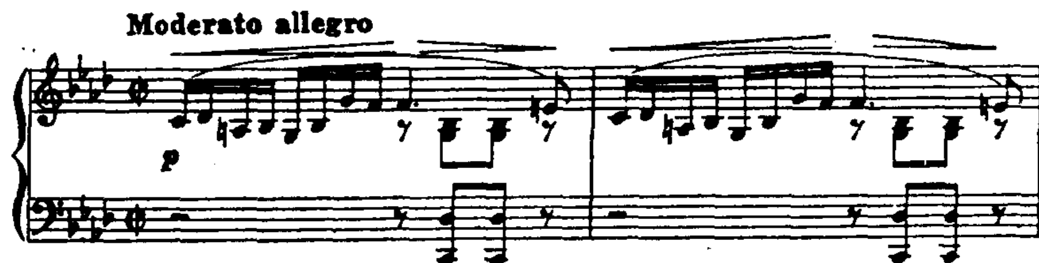
**例 532**




*f* 小调前奏曲 *Op*. 28—18

这首前奏曲是非常激烈的作品，甚快板(*Allegro molto*)，2/2 拍。全曲由 4 个乐句组成。其高潮以歌剧的形态出现，是一种朗诵的音乐化，或者应该说它是朗诵的夸张。

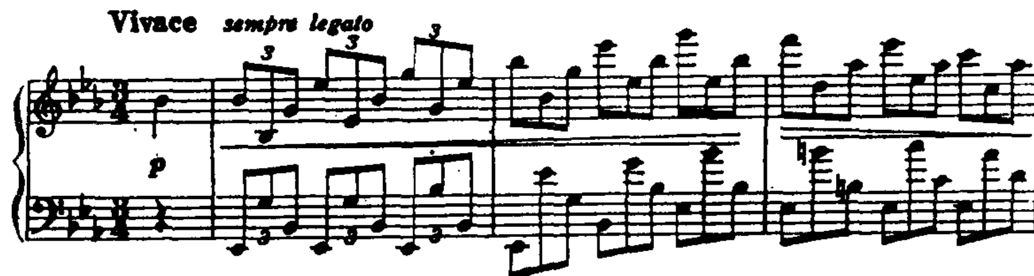
**例 533**




降 *E* 大调前奏曲 *Op*. 28—19

甚快板(*Vivace*)，3/4 拍，三段体。在不断的连续三连音的音型上，唱着优美的歌。
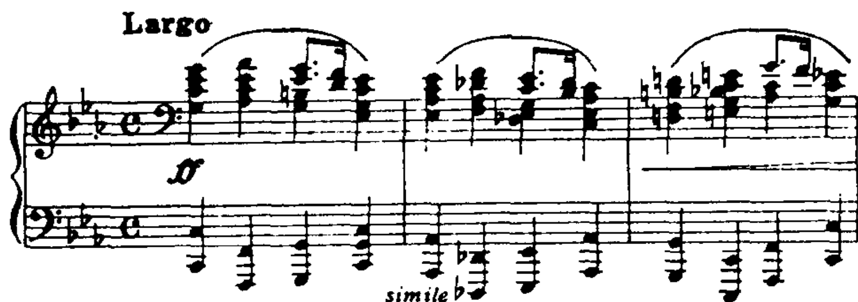
**例 534**



c 小调前奏曲 *Op*. 28—20

乐曲是肖邦对他亲爱的祖国历史的一瞥，它表达了忧愁的情绪，几乎像是一首葬礼中的挽歌，然而对不远的未来还寄托着一线希望。整首乐曲都使用弱音踏板，同时还要按指示使用装饰性踏板。乐曲是以最初的一小节为动机，经反复处理而构成的音乐，用最缓板(*Largo*)，4/4 拍。
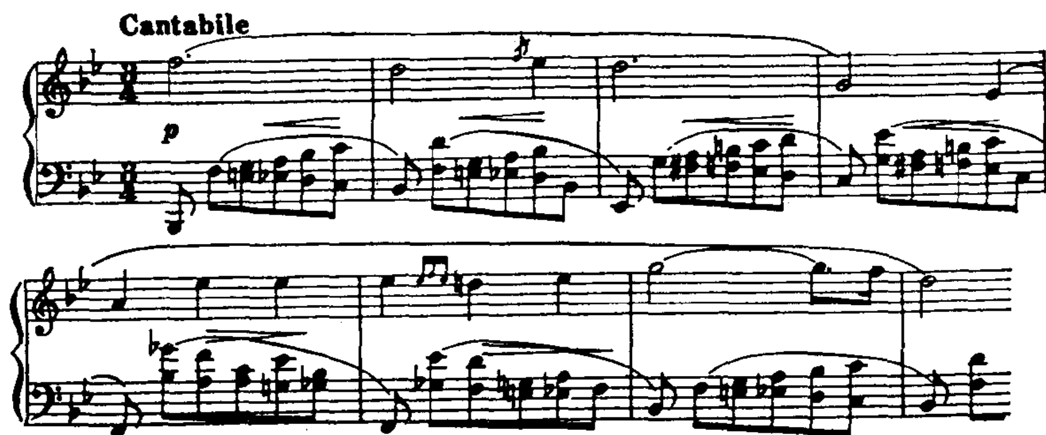
**例 535**




降 *B* 大调前奏曲 *Op*. 28—21

如歌地(*Cantabile*)，3/4 拍。是一首拥有甜美旋律的前奏曲，内容比大部分夜曲还要优异，气氛上应属于夜曲。右手在左手的伴奏下奏出如歌的优美旋律。降 *G* 大调的中段，新旋律以八度奏出，极为优美。

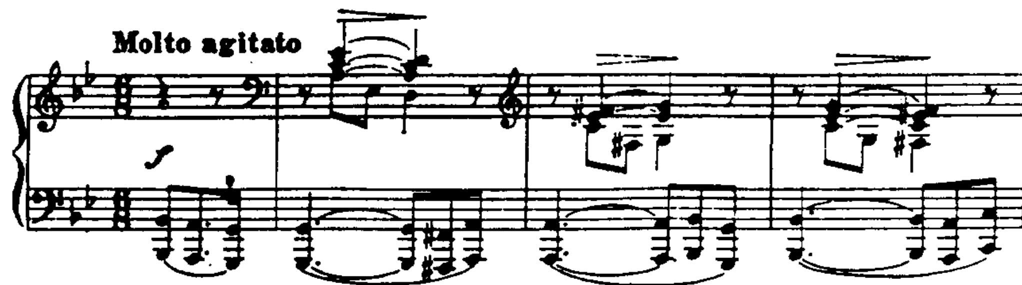
**例 536**




*g* 小调前奏曲 *Op*. 28—22

可把这首前奏曲当作左手八度技巧的练习曲。很激动地(*Molto agitato*)，6/8 拍。先由左手八度音的 8 小节主题以强音出现。中段为赋予坚强印象的降 *A* 大调部分。这里的单纯、直截的表现，令人惊叹。
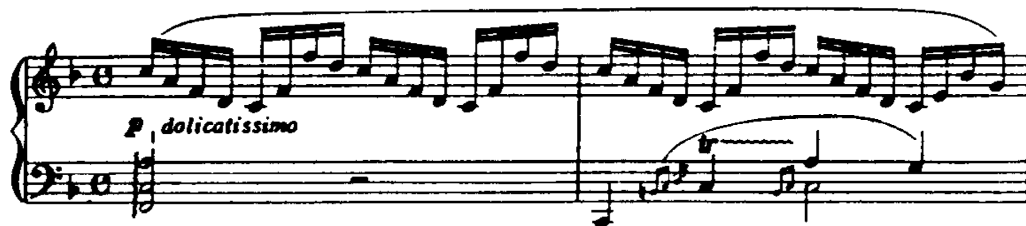
**例 537**




*F* 大调前奏曲 *Op*. 28—23

中板(*Moderato*),4/4 拍。纤细、典雅、优美、迷人,是前奏曲中最受欢迎的小品。在右手十六分音符轻快的装饰中,左手奏出温雅的 4 小节旋律。当第二次反复时以 *C* 大调奏出,第三次又回到 *F* 大调,随后飘然地转为降 *B* 大调,最后又在 *F* 大调来反复。
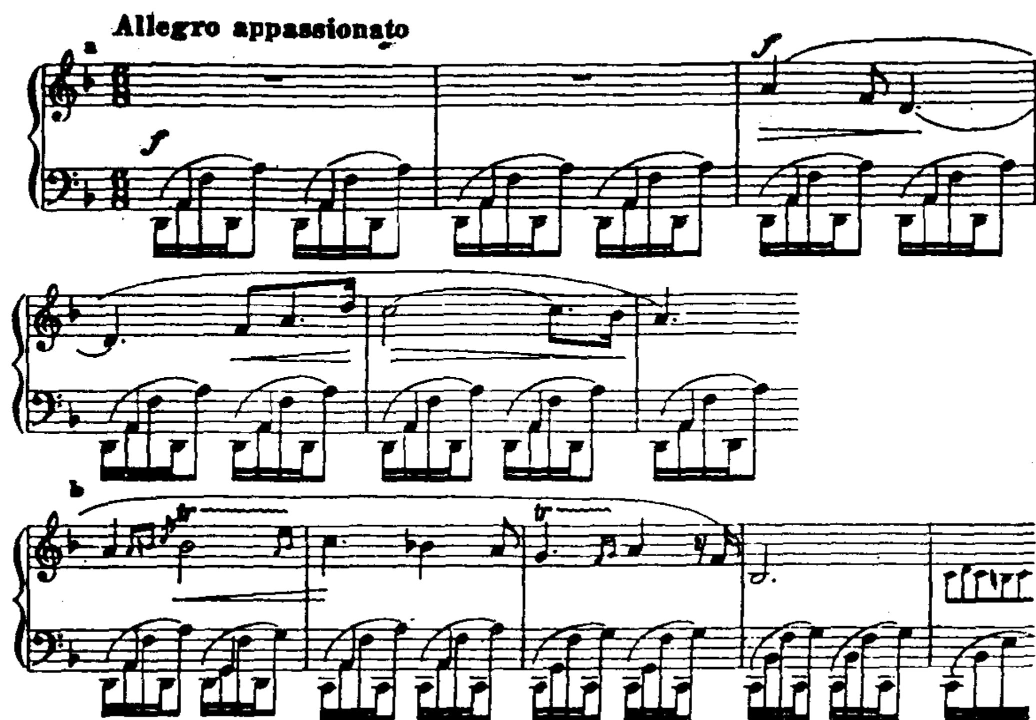
**例 538**




*d* 小调前奏曲 *Op*. 28—24

富于热情的快板(*Allegro appassionato*),6/8 拍。有与《革命练习曲》相似的内容,这是波兰人民吐露悲愤的音乐。但比《革命练习曲》的规模要大,更直截地表达出热情,其结构更是堂皇无比。

例 539




**夜曲 19 首**

夜曲这一体裁一般认为是英国钢琴家、作曲家约翰·菲尔德首创。夜曲的英文是"*nocturn*"；法语为"*nocturne*"；意大利语为"*notturno*"。都是从拉丁文"*nox*"演变过来的，原意为"夜神"，宗教释义为"夜祷"。菲尔德是取自宗教释义而创立了这一体裁。夜曲的特点是富于歌唱性，低声部以和声风格组成伴奏织体，高声部奏优美抒情的主旋律。肖邦发展了这个体裁，吹进了戏剧性的气息，使这一体裁发扬光大，所作夜曲内容较多样，旋律优美而富于激情，表现了浪漫主义的艺术风格。夜曲与向情人表示爱慕的小夜曲不同，多为作曲家在夜深人静时用音乐写下的内心独白。

1、降 *b* 小调夜曲 *Op*. 9—1
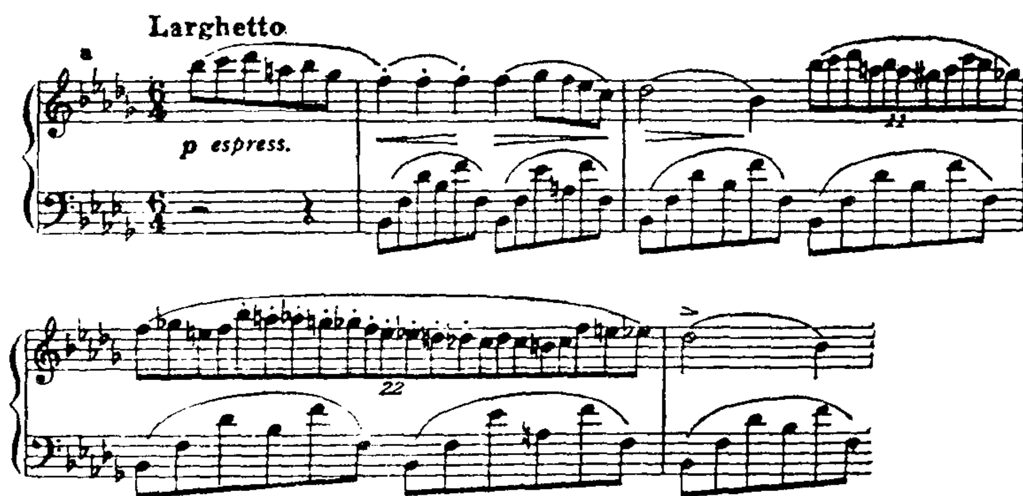
作品 9 中有 3 首夜曲，这是肖邦最初出版的夜曲，因此人们常把它拿来与菲尔德的作品相比较。出版后的次年 1833 年，德国著名的批评家雷斯塔普曾指责说："肖邦虽然不是直接借自菲尔德，却是仿效了他的旋律及伴奏法"。对此尼克斯做了反驳："这批评虽然有些正确，但是说'仿效'是不正确

的。何况艺术家之受到前辈的形式的刺激而创作时,即使采用了前辈的方法,也是极为自然的事情,也就是说类似并非特殊的现象,只是一般说来都是如此罢了。正如作品的内容,肖邦充分地要求着他自己的独创性。他那最初的夜曲第1、第2首(尤其是第2首)中隐现出菲尔德痕迹,到了以后的同类作品,形迹已经消失得无影无踪了"。

这首夜曲虽然是肖邦最初发表的,但却是非常优美、情绪丰满的作品。尼克斯说:"充满了梦中饱满的甜蜜欢乐。那是把黄昏、夜的寂静以及从这些产生出来的,统统给表现的淋漓尽致"。

乐曲用甚缓板(*Larghetto*),6/4拍,三部曲式。中段由八度奏出的降*D*大调旋律非常甜蜜,此曲的魅力也在于此。

**例540**
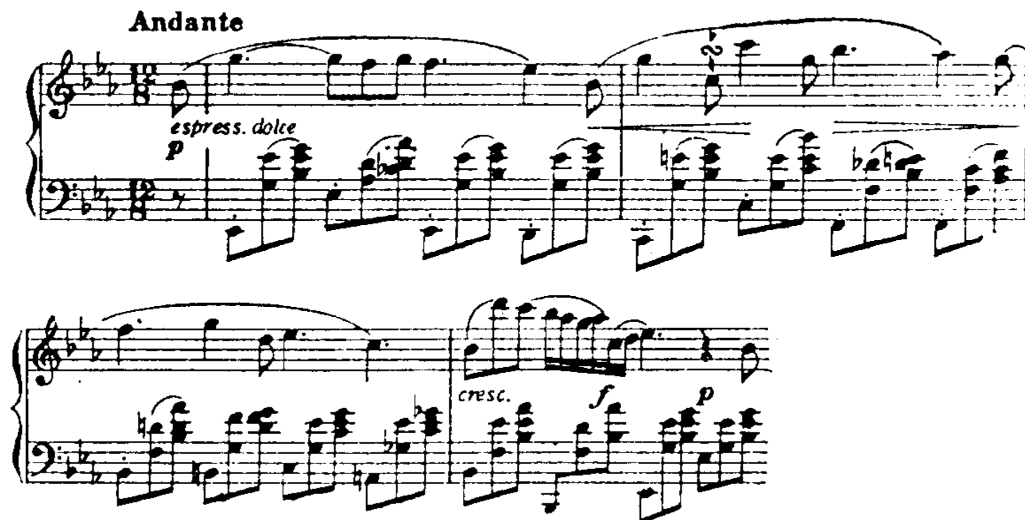



2、降*E*大调夜曲*Op*.9—2

这是肖邦夜曲中最具代表性的作品,也是最脍炙人口的一首,后被改编为小提琴、大提琴、长笛等乐器的独奏曲。

全曲有三个主题素材,12/8拍。以行板(*Andante*)速度呈示的第一主题恬适华美,犹如表情丰富的花腔女高音般的歌调。这一主题在整首乐曲中反复了三次,情绪连贯,但是旋律的装饰性变化很大,具有较强的即兴色彩。在第二主题中则注重于速度的变化,接着再现的第一主题,其即兴特点增强,整个乐句的装饰性变化使旋律成为斩不断的情丝,诉说着内心的甜蜜和辛酸。以上两个主题重复一遍后,出现了第三主题,形成临近结束的气氛,第三

主题变化重复后，出现富于热情的华彩段落，最后，乐曲在宁静的气氛中结束。
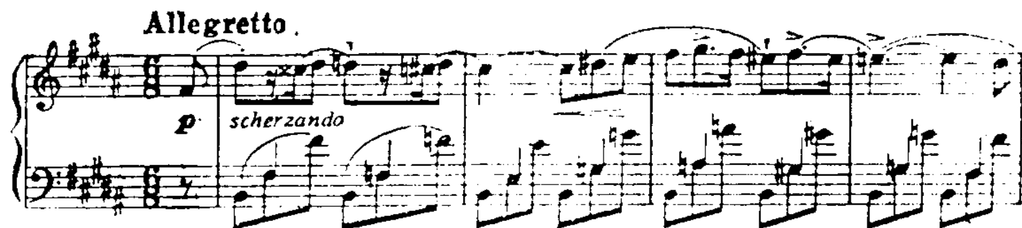
**例 541**

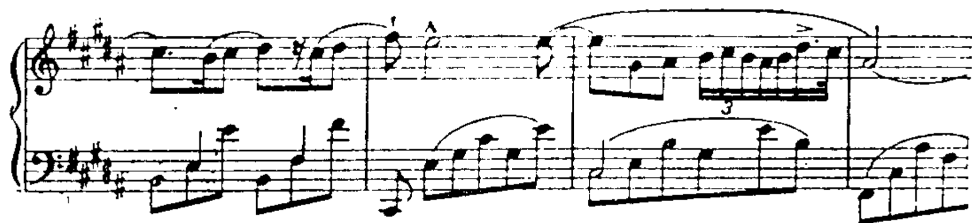



3、*B* 大调夜曲 *Op*. 9—3

稍快板（*Allegretto*），6/8 拍，三部曲式。从速度标记上可以看出，这不是一首梦一般的夜曲，而具有快活诙谐性格的暗示。第一段有着非常复杂的结构，从 *B* 大调转至升 *F* 大调再转回 *B* 大调。中段转到 *b* 小调，速度变为急促地（*Agitato*），节拍变为 2/2 拍。加进了激烈的戏剧性情绪。在 *b* 小调的进行曲风格的旋律出现之后，由升 *f* 小调的新旋律接续。当第一段缩短再现后进入非常优美的、充满魅力的尾声。

**例 542**



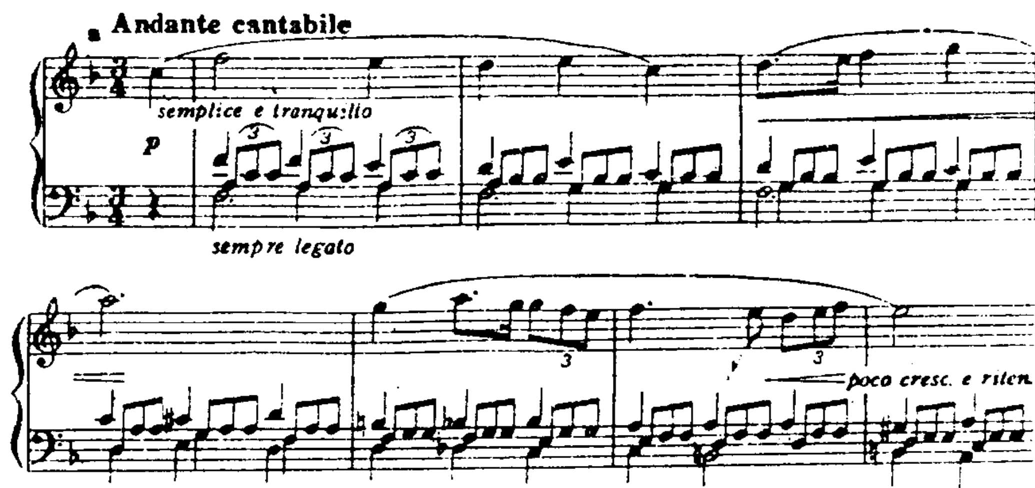


4、*F* 大调夜曲 *Op*. 15—1

作品 15 有 3 首乐曲，其真挚的情绪、旋律的优美、构成的巧妙，都超越了作品 9。

这首夜曲采用行板(*Andante*)，3/4 拍，三部曲式。开始是清朗、典雅的行板主题，其旋律中十六分音符的三连音构成的转交尤其醒目，这个雅致的旋律非常具有魅力。

**例 543**
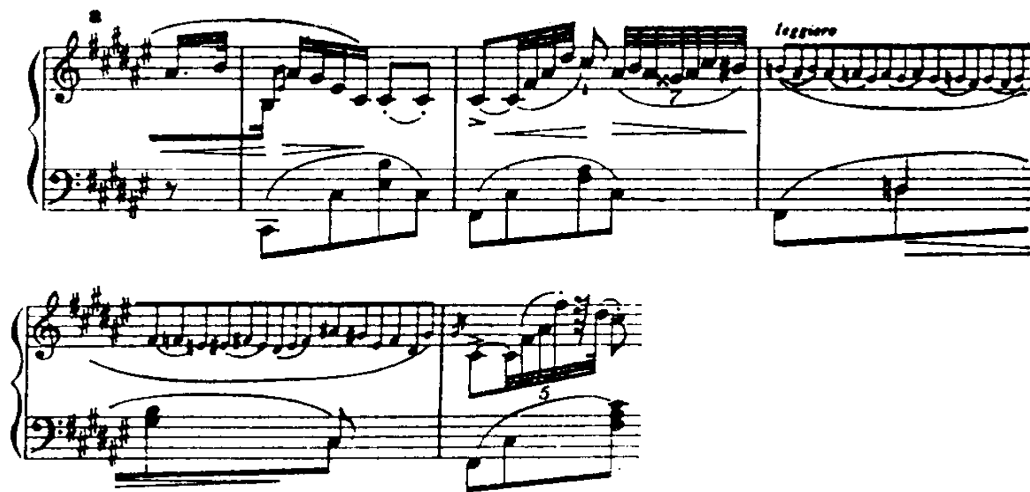



中部是有魄力近似暴风雨的激情部分，当它结束时，一切又回复到开始时的优雅的情绪。

5、升 *F* 大调夜曲 *Op*. 15—2

这首升 *F* 大调夜曲是肖邦所作的夜曲中最著名的一首。采用甚缓板(*Larghetto*)，2/4 拍，三部曲式。安祥的主题徐徐奏出，它柔和而甜美，充满了憧憬和幻想的色彩。

**例 544**
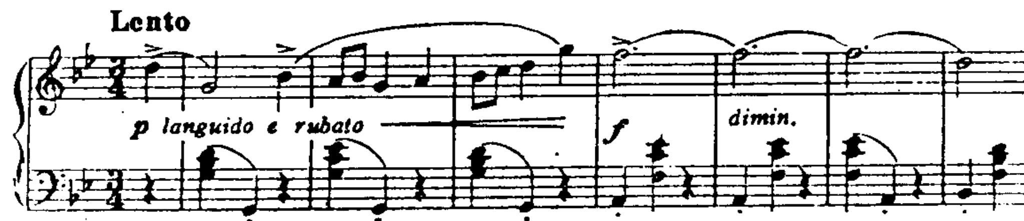



这一主题在发展中采用了许多装饰的变化音，华丽而流畅，使乐曲的情绪出现了起伏，时而骚动不安，时而如泣如诉。接着出现上行后滑下的音调，使乐曲更为抒情柔美。中间部乐曲速度加快，情绪起伏也逐渐增大，在如同流水般的五连音音型的衬托下，中间部主题在上声部轻声咏叹，表现出一种不安和希冀。最后，乐曲再现第一部分主题，及其装饰性的旋律发展，在宁静而充满了希望的情绪中结束。

6、*g* 小调夜曲 *Op*. 15—3

肖邦曾在本曲的草稿上写道："在《哈姆雷特》上演之后"。而在经过思考之后，他又抹掉了这句话，改写："不！还是任意地去想像较好"。由此我们不难知道，肖邦作曲时的灵感有些是得自于诗句。这首夜曲，实际上受到《哈姆雷特》的影响有多大，那是我们无法知道的。不过，那部富于深刻的哲理及心理的悲剧《哈姆雷特》，曾给予肖邦深刻的印象，使他在创作的发展上，寄予很大的希望是无庸置疑的。

**例 545**
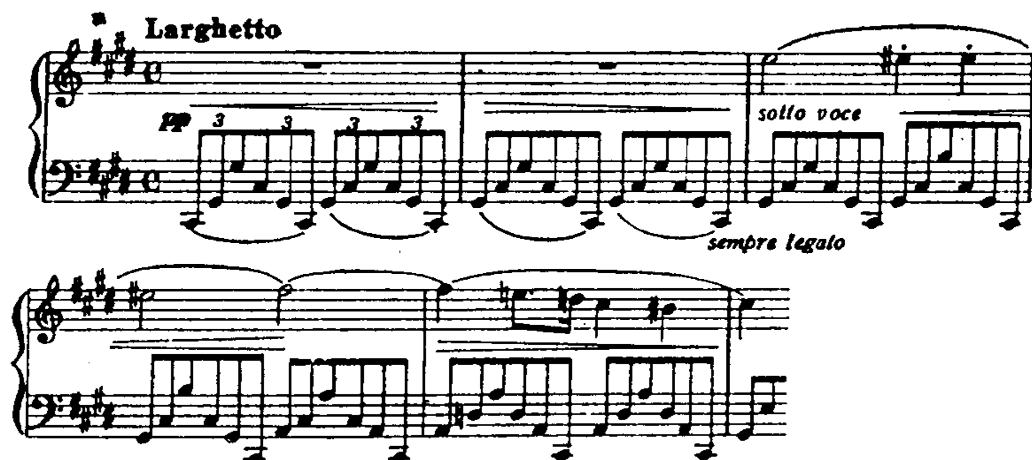


乐曲采用缓板(*Lento*),3/4 拍,二部曲式。第一主题在呻吟、悲叹、啜泣中带有反抗。直到顶点,音乐才渐渐地平静下来,在优美的转调后,成为幽静的钟声。然后出现安慰与希望的第二主题。

7、升 *c* 小调夜曲 *Op*. 27—1

这是肖邦夜曲中最阴郁、最壮大的一首。哈涅卡:"中段有着贝多芬的风格"。乐曲虽然短小,却充满了肖邦的天分,可很明显地看出这是他顶峰时期的杰作。库勒普斯基说:"在此我们的肖邦完全脱离了菲尔德风格,肖邦的诗情穿上了厚厚的魔术外衣"。

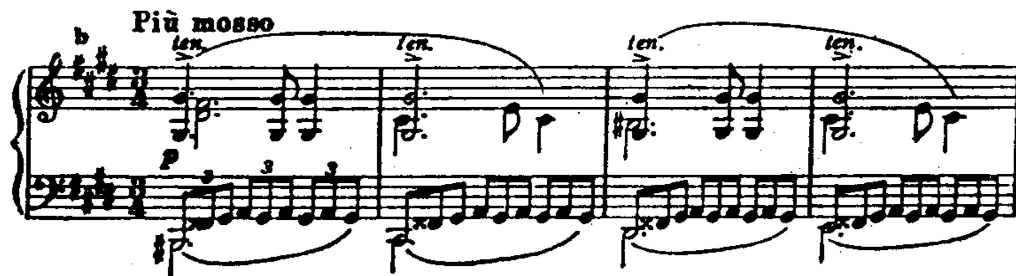
乐曲是甚缓板(*Larghetto*),4/4 拍。在六连音的伴奏下右手以柔声奏出暗淡的旋律。这段旋律经过种种转调,不安之情愈来愈剧烈。

**例 546**




一进入速度转快的中段,当即出现悲痛的第二主题,逐渐获得力与热而转变为憧憬的明朗世界。

**例 547**




8、降 *D* 大调夜曲 *Op*. 27—2

是与第2首（*Op*.9—2）、第5首（*Op*.15—2）同样著名的夜曲，要求要有较高的演奏技巧。全曲由两个主题及其两次再现组成。第一主题柔美而略带伤感，具有夜曲典型的沉思而又抒情的特点。第二主题用平行三度、平行六度等音程装饰，凝练而优雅。第一主题再现时较完整。第二主题再现时虽保持用双音装饰的特点，但变化甚多。忧郁的情调在展开过程中有时变得热情洋溢。

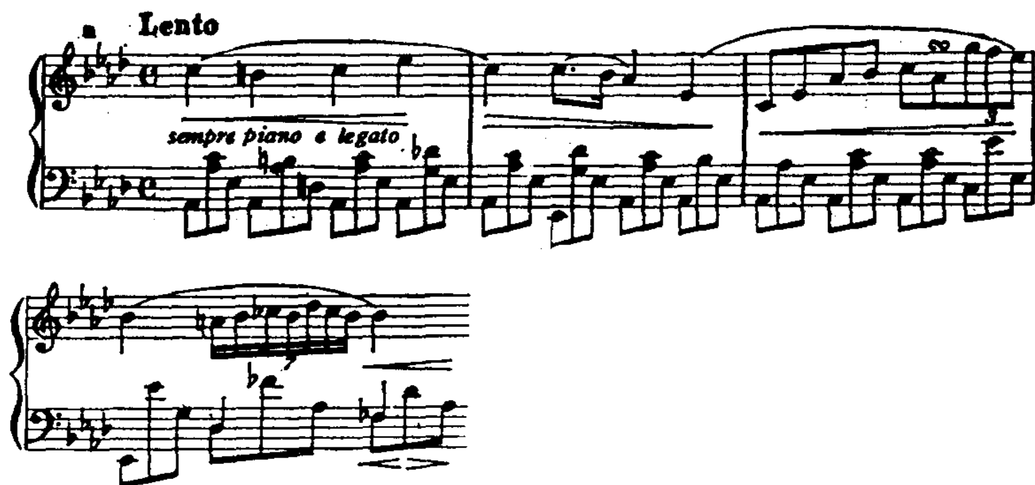
9、*B* 大调夜曲 *Op*.32—1

作品32包括两首夜曲，被演奏的机会较少。原因是它们欠缺作品27的两首乐曲那种甜美的旋律，也没有戏剧性的效果。不过它们有着温雅的情绪和亲切的感觉。尤其是第1首 *B* 大调，可以看出它的优美，梦一般的单纯的风格。库勒普斯基："此曲要像莫扎特的的咏叹调般简朴地，差不多全不用踏板地演奏"。它在音乐上的特征是旋律经常中断，突然地插入延长记号，然后是优美的装饰乐句而终了。最后的尾声，以非常剧烈的姿态及强烈的热情兴起，这也是此曲最有价值的地方。自始至终用行板（*Andante Sostenuto*），4/4拍。

10、降 *A* 大调夜曲 *Op*.32—2

缓板（*Lento*），4/4拍。三部曲式。在第二主题出现的同时，先前沉静的气氛完全改变，成为暴风雨似的热情。当这种激动结束后，第一主题再现。

**例 548**
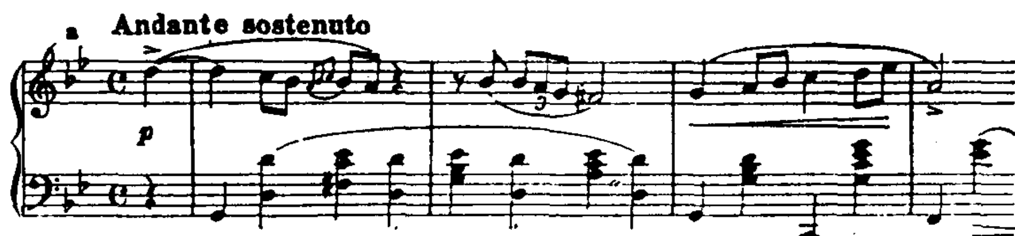



11、*g* 小调夜曲 *Op*.37—1

作品37中包括两首夜曲。这首 *g* 小调夜曲自始至终用行板（*Andante*

*Sostenuto*)，4/4 拍。库勒普斯基曾给这首乐曲取名为《乡愁》。是在第一段之后，经中段降 *E* 大调的圣咏合唱，然后再现的三部曲式。

**例 549**

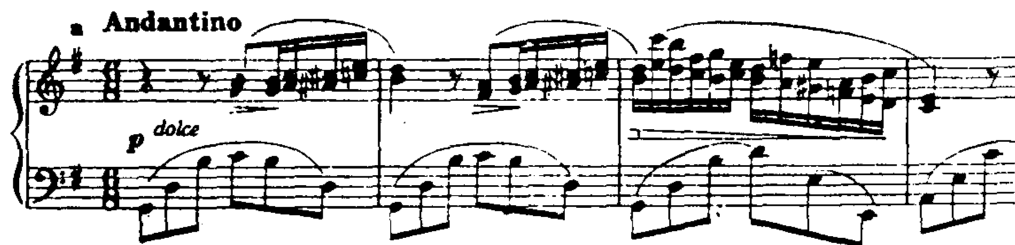



12、*G* 大调夜曲 *Op*. 37－2

这首夜曲是肖邦在赴西班牙马略卡岛的航海旅途中得到的灵感。乔治·桑在日记中有这样一段叙述，对乐曲的内容有明显的暗示："那天晚上，天气暖和，四周黑漆漆一片。只有后面跟来的船迹的粼光在辉映。甲板上除了舵手们其他的人都已入梦。唯独他（指肖邦）无心睡，通宵地唱个不停。不过，为了怕吵醒他人，他只能用非常低的声音在哼唱。或许他自己也在半睡眠状态也说不定。我听了他的歌唱，不知有多久，总是听不厌，因为那是非常不可思议的曲调。肖邦常配合着节奏，以我们所听不惯的节拍来歌唱。他的歌声像是随风飘浮的烟雾。那歌声并非一般的歌声，只是像梦中的自言自语，一股未被任何事物影响的心声。但是它们都配合着船身的摇摆，配合着黑暗水中清晰的音调，甜蜜地像是被单调的形式绑着而茫然地即兴演唱。"

按上面的描绘，再来听此曲，会在音乐中仿佛又看见那段情景。乐曲采用小行板（*Andantino*），6/8 拍。在低音部不断起伏的伴奏中出现重音，似表现船的进行，其间丰富的和声描绘出水上辉映的磷光。接着出现舵手之歌，或者说是梦幻中的自言自语吧。歌声消失，船还是继续在海洋上飘伏。不久，再度传来舵手之歌，但这次是用低声吟唱。旋律是以肖邦风格的半音阶来处理，歌声更平滑下沉。船逐渐在远处消失，然后从黑暗的水中隐约传来舵手之歌。
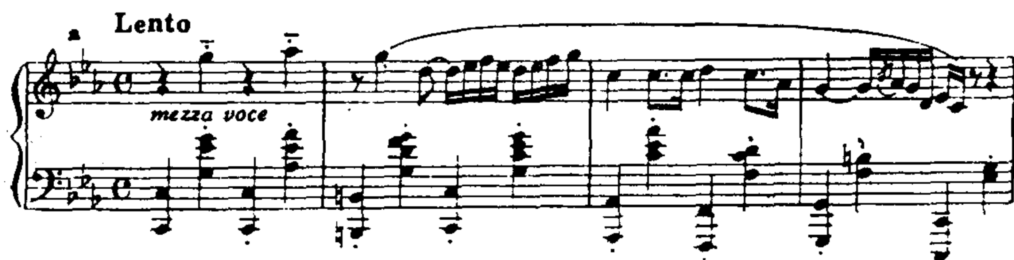
**例 550**




13、*c* 小调夜曲 *Op*. 48—1

作品 48 的两首夜曲是肖邦成熟期的作品。尤其这首 *c* 小调夜曲 是他夜曲中最壮大的一首，脱离了伤感，充满了高贵的情绪，让我们看到的是伟大的、男性的肖邦。乐曲采用缓板(*Lento*)，4/4 拍，三部曲式。

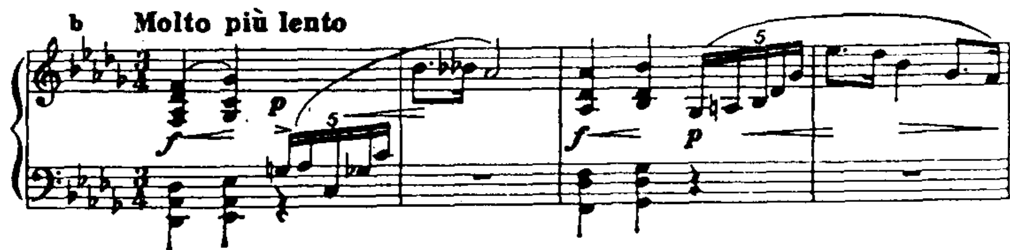
**例 551**




14、升 *f* 小调夜曲 *Op*. 48—2

这首夜曲的序奏与最初的主题有着挽歌式的情绪，尼克斯说："有着令人不禁落泪的甜美"。用小行板(*Andantino*)，4/4 拍，三部曲式。乐曲的开始主题经两次反复后，转为全然不同性格的甚慢板的狂想曲中段。肖邦的学生格德曼说，当肖邦教他弹这首夜曲时，曾指示中段的右手要用喧叙调来表现，而且"最初的两个和弦要像暴君的命令一般，其余部分则以怜悯的感情来弹奏"。

**例 552**
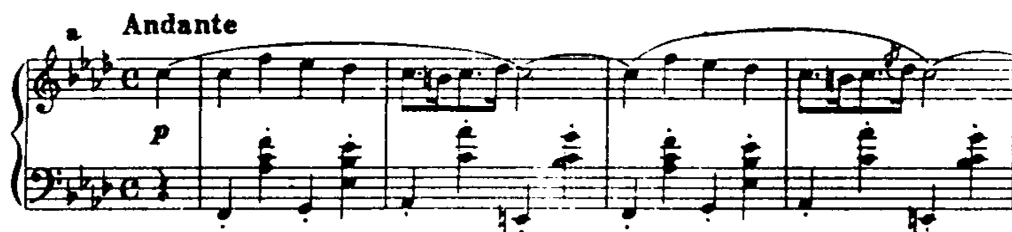


15、*f* 小调夜曲 *Op*. 55—1

这首夜曲比较容易演奏，因此为许多人所爱。音乐评论家们对此曲说是内容阴郁、充满伤感。库勒普斯基说："悲伤逐渐筑高，成为失望的叫喊。随后因希望而缓和"。库拉克表示："让人想起一位离开自己所爱的家庭，所爱的人们，寂寞地、悲伤地在旅途上的流浪者。中段是进行曲风格，犹如在说，前方需要鼓起更大的勇气，也更富于热情。尾声是终于到达目的地时的感恩心情"。这两首夜曲都题献给曾经鼎力援助过肖邦后期生活的高贵的女友，苏格兰的珍妮·史达林克小姐。

乐曲用行板（*Andante*），4/4 拍，三部曲式。第一段从 *f* 小调开始，转为降 *B* 大调，再转回 *f* 小调。中段情绪转为激情，速度也逐渐加快，经各种转调后，再现第一段进入尾声。

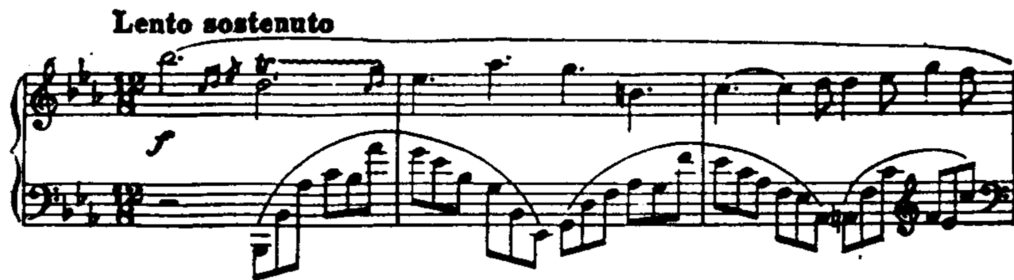
**例 553**
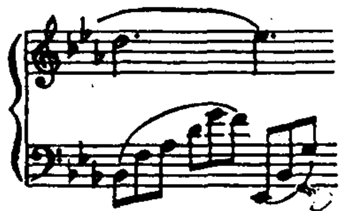



16、降 *E* 大调夜曲 *Op*. 55—2

有即兴曲的性格，全曲保持着相同的情绪，形式不受任何约束。速度为持续的缓板（*Lento sostenuto*），拍子为船歌式的 12/8 拍。

**例 554**
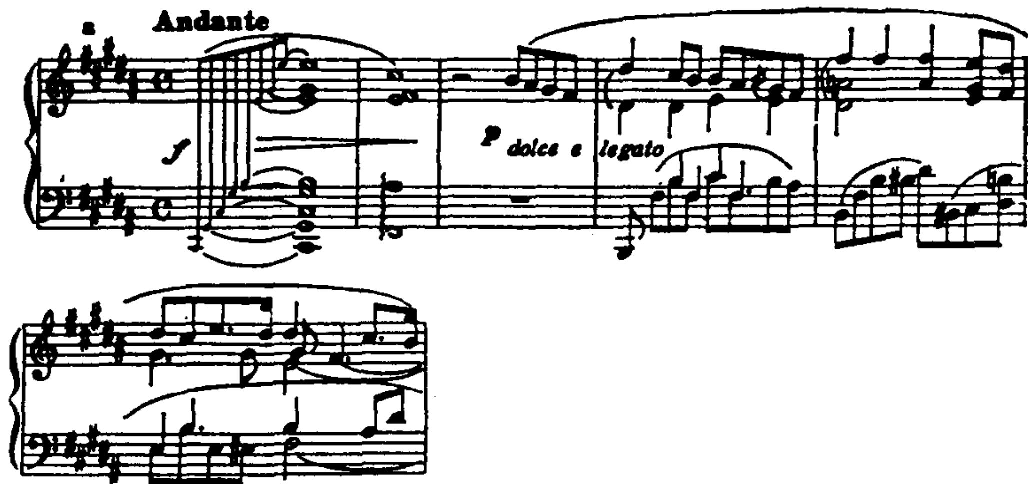




17、*B* 大调夜曲 *Op*. 62－1

作品 62 的两首夜曲，是肖邦一生中最后的作品，也是最后出版的。一般说来第 1 首比较惹人喜欢。哈涅卡说："这是月光下飘散着花香的夜曲，带着疾病的、丰富的芳香。"那依着栏栅上升的音符突然转回主音，是非常富有引人的魅力。主旋律亦有相当的魅力。非常华丽，雄厚的和声，整个的表面装饰，还有明显的颤音。这是一首豪华风格的夜曲，形式虽不规则，但是它的抒情却能扣人心弦。

乐曲用行板（*Andante*），4/4 拍。三部曲式。

**例 555**
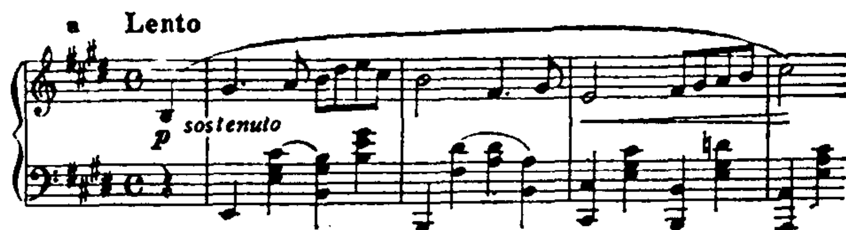



18、*E* 大调夜曲 *Op*. 62－2

卡拉索夫斯基说："肖邦在去世前三年所作的这首夜曲，其经过洗练的和声及甜美的旋律，犹如梦幻一般"。第一主题之后经间奏进入第二主题，库拉克说："这里有激烈的性格。高音部与低音部成激烈的敌对式的对话，采取

反复进行的方式处理，这首夜曲比同类作品中的任何一首的旋律及和声部分都要丰富”。

乐曲用缓板（*Lento*），4/4 拍。
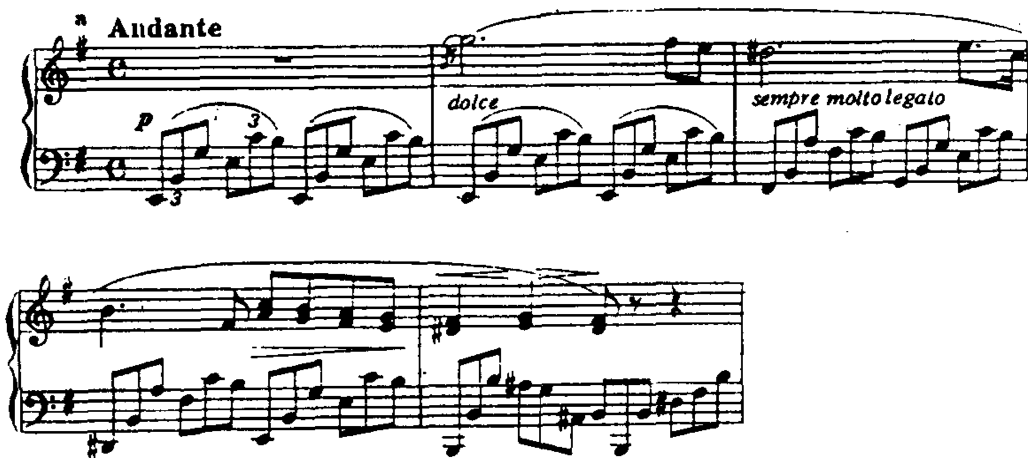
**例 556**




19、*e* 小调夜曲 *Op*. 72

这首夜曲是肖邦 17 岁时，也就是华沙中学毕业那年的作品。乐曲构成比较简单朴素，伴奏音型始终相同。采用行板（*Andante*），4/4 拍，三部曲式。第一段的主旋律到中间转调，出现新旋律。在重现第一段后，进入尾声而结束。

**例 557**




**玛祖卡舞曲 50 首**

玛祖卡（*Mazurka*）是波兰最具乡村色彩的民间舞曲之一，它起源于波兰的玛祖维塔（*Mazovta*）。玛祖卡舞曲自兴起以来，经过多次的变迁，早期的玛祖卡舞曲样式，与肖邦玛祖卡舞曲形态、内容等都有明显的区别。

肖邦的玛祖卡舞曲完全是另一种性质、另一种境界，在这个境界里，细腻的、温柔的、暗淡的色调变化，代替了丰富的和鲜明的色彩。肖邦的舞曲创作主要是玛祖卡、波洛涅兹和圆舞曲三种体裁。前两种最富有民族民间特色。玛祖卡舞曲主要背景是乡村；波洛涅兹主要是贵族宫邸；圆舞曲则主要是沙龙。玛祖卡和波洛涅兹、圆舞曲不同，他的旋律本身就明显地显示出特有的舞蹈节奏，而波洛涅兹和圆舞曲则主要在伴奏声部奏出其固定的、特有的舞蹈节奏。肖邦的玛祖卡舞曲源自玛祖尔、库亚维亚克、奥别列克三种波兰民间舞曲。这三种舞曲均为三拍子，而节奏的重音经常转移，或落在第三拍上，或落在第二拍上。玛祖尔是几个世纪前已经有的一种民间舞蹈，18世纪中以后更流传国外。这种舞蹈的步法非常丰富，特别是男人跳得激动时常常用脚做出各式各样的花样；库亚维亚克渊源更为古老，是一种农民舞蹈，并且只流行于库亚维省。它的音乐常用小调式，旋律多富有抒情性，常用三连音及倚音，情绪往往显得忧郁、沉重；奥别列克一词意为"转圈子"，由于它的速度快，所以节奏简单，常用音型化的和弦以及大跳的旋律进行。肖邦借用了波兰固有的乡土舞曲的形式，并揉和了玛祖尔、库亚维亚克、奥别列克舞曲的特点，以他独特的创意发展成新鲜的形态与内容，使玛祖卡舞曲成为有史以来不曾有过的伟大艺术。肖邦的这些玛祖卡舞曲具有浓厚的波兰乡土气息，是肖邦创作中最富于民族特性的部分。

李斯特说："肖邦揭示出了在真正民族的玛祖卡舞曲的原来的题材里所隐藏的人所不知的诗意。他保持了它的节奏，他把它的旋律高尚化了，扩大了它的形式，加进了和声的陪衬，这些和声的陪衬像它所陪衬的题材一样，是新颖的"。

正如李斯特所说的那样，肖邦为玛祖卡舞曲赋予了更加精炼的旋律，在和声上也有着新的创意，玛祖卡舞曲本来是频繁的使用匈牙利风格的增二度及三度的跳跃，肖邦却增用了增四度和大七度，使玛祖卡舞曲在保持本身原有的珍奇之外，又加入了独创的内容、异国的情调。在节奏方面，他打破了常规，使之有无数的变化。肖邦虽然使玛祖卡舞曲更加理想化，但是并没有抛弃原有的泥土气息，依然保持了它的乡村风格。

肖邦的玛祖卡舞曲是照自己的自由奔放的意向而创作，被当年一些保守的作曲家们认为，这些作品"生硬、非艺术的转调、唐突的进行、情绪的突

然变化，令人难以接受”，他那到处都有的自由速度(*rubato*)，也给予当时的人们有难以容忍的感觉，整个地可以说是充满了颦蹙感。就连柏辽兹这么有地位的音乐大师，也曾误会地说：“肖邦无法照速度演奏”，这是因为当时的一般音乐家，对肖邦主张自己的钢琴曲的演奏应采用“自由速度”的新观念不能理解的缘故。

1、升 *f* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 6—1

作品 6 中共有 4 首玛祖卡舞曲，是肖邦初次在国外出版的钢琴作品，也是肖邦开始脱离少年时代的习作领域，成为真正的音乐家，发挥了他独特个性的作品。这首升 *f* 小调玛祖卡舞曲，是同曲集 4 首玛祖卡舞曲中最具旋律性，带有忧郁情绪的曲子。乐曲的构成类似具有两个插部的回旋曲。其中第二插部是诙谐轻快的，极为爽快，哈涅卡说：“就像是乡村里的人们都在围着跳舞的情景”。
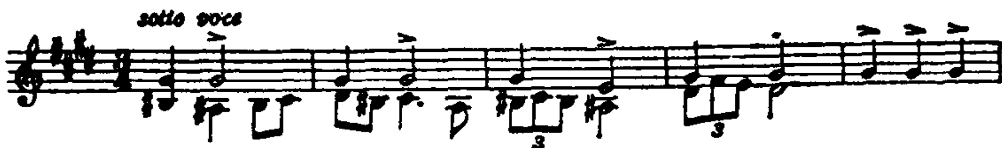
**例 558**




2、升 *c* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 6—2

这是该曲集中杰出的一首。肖邦的玛祖卡舞曲在此有了令人意想不到的发展，他在这里把乡野的性格表现的淋漓尽致。乐曲由三部曲式构成，中段有表情记号“*gajo*”，即活泼的乡村风格的意思。

**例 559**




3、*E* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 6—3

此曲同样有着乡村的野趣，哈涅卡说：“我们就像是在乡间，看着年轻的男女们有趣的舞蹈。和声丰富，节奏生动”。乐曲由三部曲式构成，第一段用 *A* 大调；第二段是 *B* 大调；第三段在 *A* 大调。
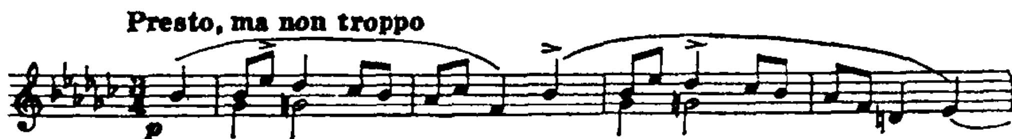
例 560




4、降 *e* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 6—4

除了后半段的反复，仅有 24 小节，是一首非常短小的乐曲，就像打草稿一样。乐曲中有一种忧郁的情绪。

例 561




5、降 *B* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 7—1

作品 7 中包括 5 首玛祖卡舞曲。本曲是肖邦所作的玛祖卡舞曲中演奏技巧最简朴、流传最广的一首。乐曲采用回旋曲式，速度活跃轻快。回旋曲主题节奏错落有致，旋律生动活泼、柔和开朗，充满了纯朴清新的气息。

例 562
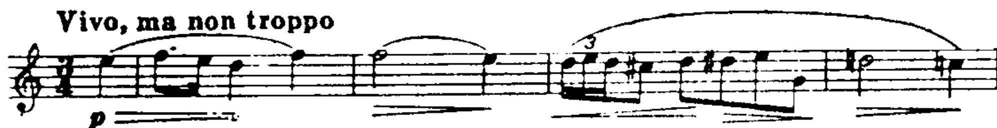



这个富有生气和充满喜悦的主题反复一遍之后，在 *F* 大调奏出歌唱性的第一插部主题，这一主题带有库亚维亚克舞曲的体裁特点，旋律徐缓柔和，纯朴抒情。回旋曲主题再现后，乐曲在降 *b* 小调上轻轻奏出带增二度和增四度音程的第二插部。这个主题的伴奏声部模仿波兰民间乐器的空五度持续音响，使乐曲具有鲜明浓厚的民间色彩。回旋曲主题第三次出现后，在欢快的气氛中结束全曲。

6、*a* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 7—2

对这首玛祖卡舞曲哈涅卡说："好像是墓场上的舞蹈。即是转为大调还是不能避免紊乱，因为心情太沉重了"。卡拉索夫斯基说："此曲为肖邦玛祖

卡舞曲中的杰作”。乐曲采用三部曲式，第一部分是 *a* 小调，中段是 *A* 大调，第三部分回 *a* 小调。
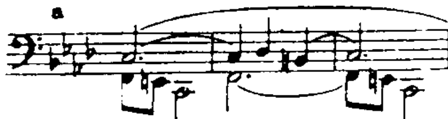
**例 563**




7、*f* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 7—3

这是一首很优美的乐曲，库勒普斯基及卡拉索斯基两位权威人士，对此曲的评价相当高，“在小提琴深切悲痛的主题下，低音部有晴朗的节奏。中段极具独创性，洋溢着热情与幻想”。乐曲为三部曲式，最初有序奏，中段是降 *A* 大调并经过多种转调，后再现第一段。
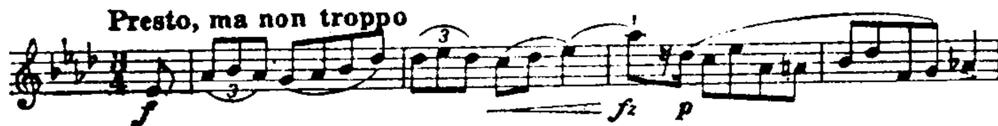
**例 564**




8、降 *A* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 7—4

这是一首情绪犹如万花筒般瞬息万变化乐曲。中段有浓厚的波兰民间风格。用自由曲式构成，包括三个对比的主题，第二主题是 *C* 大调，第三主题在降 *D* 大调。

**例 565**




9、*C* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 7—5

这是一首非常短小的乐曲，虽然短小却很杰出。乐曲的构成是在 4 小节序奏后，由 *C* 大调奏出 8 小节的乐句，接着相同的乐句在属调 *G* 大调上反复。而且最后就在 *G* 大调的主音上结束，但不是完全终止地又回到最初的部分，就这样一次一次地反复。至于到底要在何处结束乐曲的问题，专家们

有各种意见，有的认为应在第12小节最初的音结束，有的却认为应该在属调最后小节的旋律上，让它渐渐地消失才最富有诗意。

**例566**




10、降*B*大调玛祖卡舞曲*Op*.17－1

作品17包括4首玛祖卡舞曲 。从这里可以看出肖邦的玛祖卡舞曲已经更有内容，结构也有了发展，有着辉煌的进步。尤其是前两首更为突出。

关于这首玛祖卡舞曲，尼克斯说："从这首玛祖卡舞曲 可以发现波兰的国民性质，一种威风堂堂的武士精神。其最初部分是大胆而灿烂的。最终部分以爽快的旋律及强烈的节奏，来描绘舞蹈者优雅的动作，隐约暗示着马刺(即骑马时穿的皮靴后跟上安置的铁刺)的响声，及脚跟用力踏地的声音"。乐曲是三部曲式，第一段有两个乐句，中段有4小节的序奏，在*E*大调，第三段是第一段的再现。

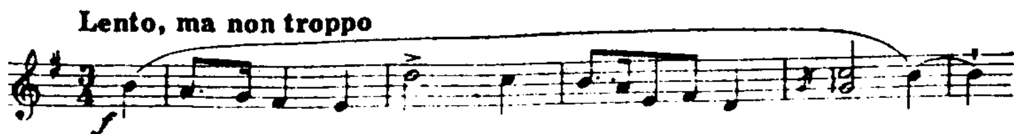
**例567**




11、*e*小调玛祖卡舞曲*Op*.17－2

这首玛祖卡舞曲用研究肖邦的专家尼克斯的话说，可以称之为"追求"，全曲以憧憬及悲哀为基调。第二段开始的旋律优美，一次一次地反复，犹如在质问什么似地，但没有回答。因此开始的那段悲伤的旋律又重现，一切从头开始。乐曲是三部曲式。

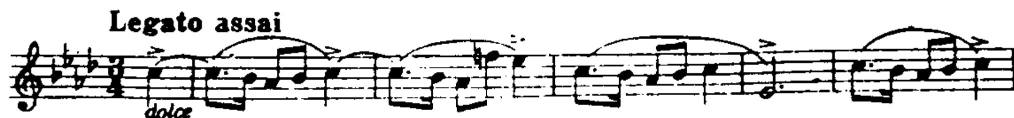
**例568**



12、降 *A* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 17－3

乐曲仍为三部曲式，尼克斯说："这第 3 首玛祖卡舞曲的特征是怀疑、不安、无药可救。作曲家成了愤怒之身(指中段的开始)，以决断似的调子来歌唱。但是马上又觉察到这是无益的作为一般，很快地又回到最初的旋律。切分音、留音、半音阶的经过音，在这里都成了作曲家使用的主要材料。旋律、和声、节奏的彼此交换等统统根据这一法则。在肖邦之前从来无人采取过如此手段。在我所知道的范围，从来没有人把如此亲爱之情，在如此短小的乐曲中明确地表露无遗"。

例 569
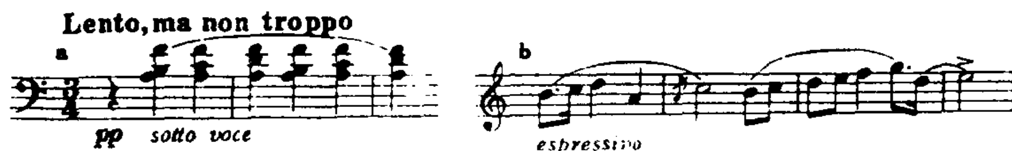



13、*a* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 17－4

此曲有一别名《小犹太人》，出处是在波兰作家修鲁克的《肖邦轶事集》中。这本书中这样记载"从酒店走出一位穿长筒靴长衣服的犹太人。看到一位失意的不幸农夫，醉卧路旁哭着说醉话，便高叫着：'这是怎么回事呀！'与此情景恰恰成为对比的是，一群参加富翁豪华婚礼的人们正从教堂那边有说有笑地、在小提琴及风笛的音乐声中走过来。这群快乐的人们从酒店前面过去了。喝醉的农夫依旧哭着自言自语，把他的不幸混合着酒和眼泪重新述说一番。犹太人转身走回屋里，摇着头又一次说：'这是怎么回事呀！'"。这个轶话完全是编造的，因为根据这一说法，肖邦在离开华沙之前这首乐曲已经被人们所知悉。但这首玛祖卡舞曲从结构等技巧看，非常明显是巴黎时代成熟时期的作品。

尼克斯对这首作品说："在转入 *A* 大调出现明朗的希望之前，一切是那么地凄凉没有快活。而渗透到心里面的颤音，使梦想家也因残酷而惊醒。乐曲开始的六和弦上方的终结，半音阶的和声，奇妙的回旋及跳跃，都给本曲带来不吉祥的性格"。乐曲为复三部曲式。

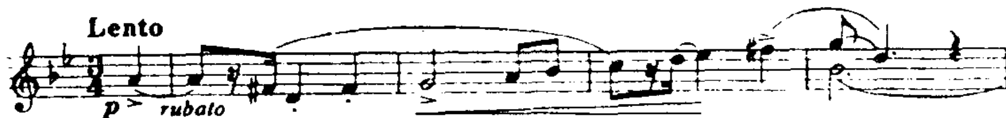
**例 570**




14、*g* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 24—1

作品 24 由 4 首玛祖卡舞曲组成。第 1 首像是一首简短朴素的诗歌，特别富于乡土气息。曲中使用了增三度音程以及少见的音阶，构成了浓厚的异国情调。采用复三部曲式。

**例 571**




15、*C* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 24—2

此曲的结构采用复三部曲式，结构为 *ABA*。*A* 段包括 *a*、*b*(*C* 大调)、*c*(*F* 大调、利底亚调式)、*a*、*b*；*B* 段包括 *d*(降 *D* 大调)、*e*(降 *e* 小调)；*A*' 再现段包括 *a* 加尾声。中段为西欧风格。

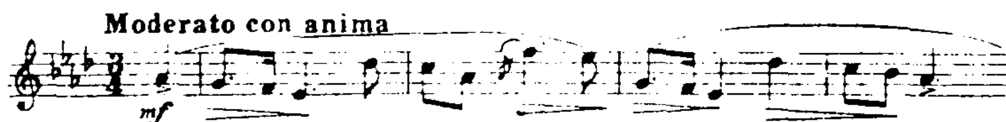
**例 572**




16、降 *A* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 24—3

乐曲采用三部曲式，中段转入 *C* 大调。是可以用于舞蹈的明朗、可爱、短小的乐曲。尤其是尾声，是经过装饰的、富于引人的魅力，在同类乐曲中是出类拔萃的。

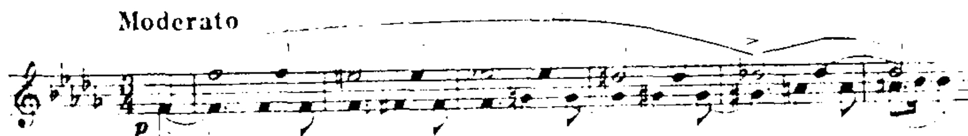
例 573




17、降 *b* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 24—4

是作品 24 中最重要的一首。此曲的旋律非常优美，有浓厚的民间色彩，使人感觉到从这首玛祖卡舞曲开始，肖邦在玛祖卡舞曲的创作上又上了一层楼。乐曲用复三部曲式写成，*A* 段包括：*a*、*b*(降 *D* 大调)、*a*；*B* 段：*c*(降 *b* 小调)、*d*(降 *D* 大调)；*A'* 段：*a*、*c*、尾声(降 *b* 小调)。

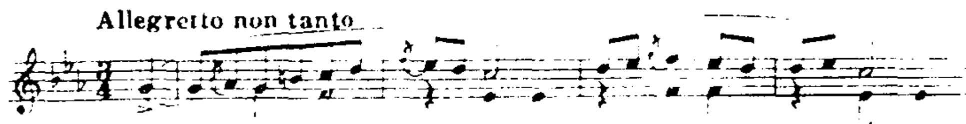
例 574




18、*c* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 30—1

作品 30 中包括 4 首玛祖卡舞曲 。第 1 首是肖邦把心中最优美的旋律表现出来的乐曲。舒曼对这首玛祖卡舞曲 说："肖邦的努力使玛祖卡舞曲成为一种艺术的形式。他曾创作了许多这个类型的乐曲，但是与这首乐曲相似的却非常少。其它的同类乐曲。也都有着诗一般的特征，在形式及表现上都有新的创意"。乐曲用三部曲式写成，中段在降 *E* 大调。
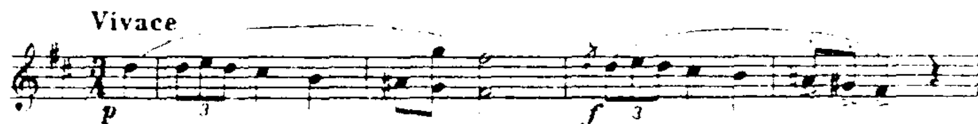
例 575




19、*b* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 30—2

乐曲充满了快乐、活泼的情绪，其运动十分微妙。开始在 *b* 小调，最后结束于升 *f* 小调，因此有些专家认为这是一首调性不明确的玛祖卡舞曲 ，也有人将此曲看成升 *f* 小调。乐曲的结构为：*a*、*b*(升 *f* 小调)、*c*(*A* 大调)、*b*(升 *f* 小调)。

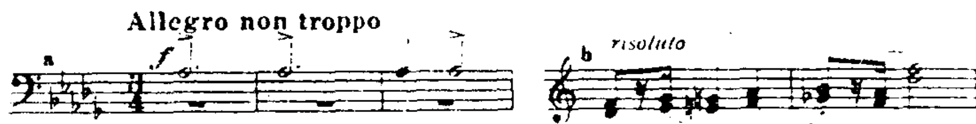
**例 576**




20、降 *E* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 30－3

在这首玛祖卡舞曲中，肖邦成了贵族。整首乐曲非常辉煌、爽朗，把波兰国民的欢乐、悲伤暂时放在一边，充满了法国式的华丽、快乐，这在肖邦的作品中也是不多见的。但乐曲中的大小调交替出现等手法，很明显能看出波兰的民族民间特点。乐曲采用复三部曲式。

**例 577**




21、升 *c* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 30－4

这在肖邦的玛祖卡舞曲中是最杰出的作品之一，在作品 30 中更是最重要的作品。哈涅卡说："这首乐曲节奏的构成，使乐曲更为雄厚。这是一首规模最大的玛祖卡舞曲之一，它的最后的连续五度、七度，虽然生硬，但为了表现其创作意图，可以说没有任何遗憾。"乐曲采用复三部曲式。

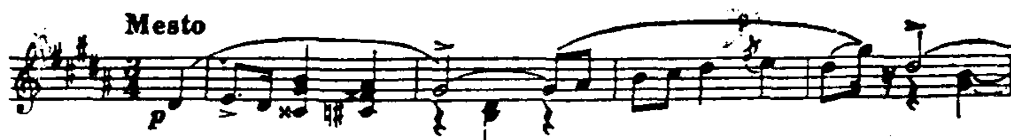
**例 578**




22、升 *g* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 33－1

作品 33 中包括 4 首玛祖卡舞曲。这 4 首玛祖卡舞曲被认为是肖邦中期的杰出作品。舒曼对此表示："肖邦的形式逐渐鲜明、轻快，或者说我们已经习惯于他的风格。不论是谁都会很快地被这些玛祖卡舞曲迷上。"这首升 *g* 小调，有着单纯而富于冥想的旋律，用哈涅卡的话说："虽然心易变，但却是心地善良的玛祖卡舞曲"。乐曲虽短，但却成熟。

**例 579**




23、*D* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 33－2

此曲曾由法国女高音歌唱家维阿多－加尔西娅(1821～1910)改编为独唱曲，并被俄国著名舞蹈家福金编导的舞剧《仙女》选为配乐。

乐曲是急速的快板，第一主题具有波兰民间库亚维亚克舞曲的特点。委婉欢快，波浪式的旋律线上下起伏，充满了温暖的生气。

**例 580**
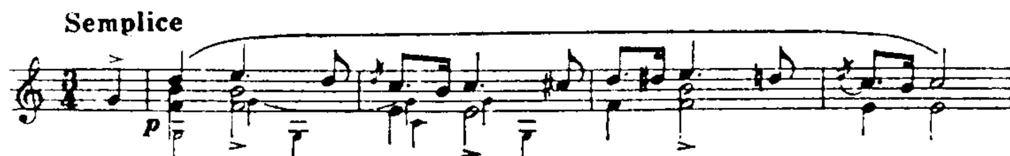



这一主题移至 *A* 大调重奏一遍之后，回到 *D* 大调，在整个过程中，伴奏声部一直周期性地反复单纯的三拍子节奏型，每小节的重音都落在第三拍上。乐曲的中间部分转为降 *B* 大调，采用两种主题素材。前半段出现带有半音上行倾向的音调，旋律缠绵悱恻，带有忧郁悲愁的色彩。接着乐曲在升 *f* 小调上呈示以三连音的头拍起奏而占一小节长度的动机，并执拗地把这个动机反复了 16 遍。研究肖邦作品的音乐家库列钦斯基说："这一动机表现了坚持用舞蹈摆脱悲愁和苦恼的一种心情，或者是表现了专心致志地思考问题的赤子般纯真的感情。总之，表现了波兰人民的气质"。最后，乐曲再现主题，在充满喜悦的欢快气氛中结束。

24、*C* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 33－3

这首玛祖卡舞曲短小而优美，并因肖邦和德国作曲家、克莱门蒂的学生迈耶贝尔(1791～1864)激烈的争论而更加著名。一次，肖邦正在弹奏此曲时，迈耶贝尔走进来，听完肖邦弹奏之后，他说这首乐曲是 2/4 拍，肖邦却非常坚决地说是 3/4 拍，两个人便因此争执了相当长的时间。造成这种误会的原因，是肖邦在小节的最后拍上加上了连线的原故。

**例 581**




25、*b* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 33－4

有人将这首乐曲配上了两个滑稽的故事。一是波兰诗人车伦斯基编写的，描写的是一位经常喝醉酒的农夫与妻子之间的故事：农夫醉醺醺的回家，他那不伦不类的样子，一进门就高唱了一曲，在低音的地方有短小的主题旋律。此时，妻子的声音在高音部应答。由于妻子的啰嗦，农夫举拳便打。这里是在降 *B* 大调的地方。妻子把自己的不幸命运在 *B* 大调上叙述。农夫大声吼着："别叫了！"这里是用八度音表现的对话，这时妻子也不甘示弱地回答："叫又如何？"。低音部粗暴的声音与高音部的仿效声混杂在一起。突然在乐曲的最后小节出现男人豁达的声音："姬蒂！姬蒂！来吧！……来到这儿，我会原谅你！"

还有一个故事是诗人巫吉斯基的诗《龙骑兵》：一个士兵在酒店与一小姐邂逅。不久小姐离店而走。可是，她的情人以为是受到欺骗遭遗弃，失望之余跳水自尽寻求解脱。诗的最后是"钟声响吧！响吧！响吧！马儿会带我到水底！"。这两个故事实在有些离奇而且编得很写实，但是加在肖邦的这首 *b* 小调玛祖卡舞曲上很不贴切。肖邦的这首乐曲是一首非常优美，并且是在同类作品中最为人们亲近和喜爱的作品。采用复三部曲式写成。

**例 582**



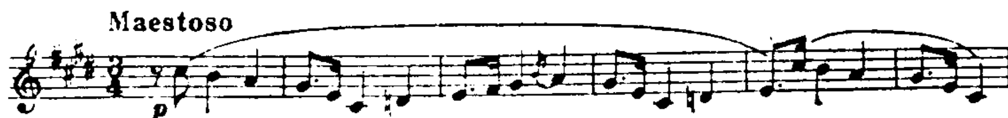

26、升 *c* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 41－1

作品 41 中包含 4 首玛祖卡舞曲。肖邦对自己的这 4 首乐曲说："这些曲子在我看来都是很优美的，就像是年老的双亲看着可爱的幼儿一般"。

哈涅卡说："这首升 *c* 小调的节奏非常鲜明，没有使用自由节奏的处理，音阶是富于异国情调的，节拍多断奏、旋律沉浸在悲伤的生活环境里，但是

勇气未失。主题在内声部、低音部，最后有很充分的和声，表现令人惊奇，音响执拗。八度音一直保持到和声消失都有良好的轮廓。这里有真正的节奏之净化”。乐曲用复三部曲式。
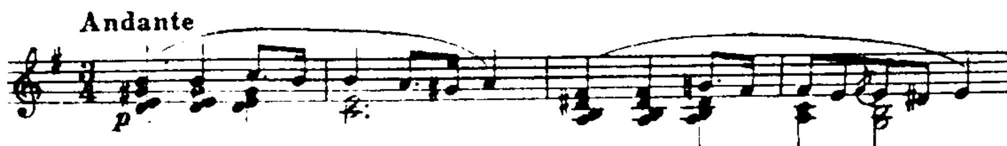
**例 583**




27、*e* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 41—2

这是一首抒情性、歌唱性较强的玛祖卡舞曲，是肖邦 1839 年在地中海的马略卡岛上养病期间创作的。作品的情绪是那样的悲伤而深切，寄寓了肖邦别国离乡、只身流亡，不胜哀愁的感受。哈涅卡说：“悲伤到能令人流泪”。

**例 584**




28、*B* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 41—3

这是肖邦 1839 年夏天，从马略卡岛的归途，住在乔治·桑家时完成的作品，有人认为这是肖邦玛祖卡舞曲中最没有特点的一首。但哈涅卡说：“这是强壮、明朗的舞曲”。由三部曲式构成：第一部分 *a*、*b*(*B* 大调)*a*、*b*(降 *E* 大调)*a*、*b*、*a*、*b*(*D* 大调)；第二部分 *c*(*G* 大调)、*c*(*E* 大调)；第三部分 *b*、*a*。

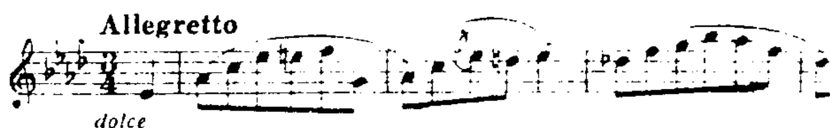
**例 585**



29、降 *A* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 41—4

乐曲采用圆舞曲的节奏型，复三部曲式。这首乐曲虽然优美，但与同时期的其它玛祖卡舞曲相比要差一截。对这首玛祖卡舞曲哈涅卡说：“有着嬉戏的性格，装饰的外表，但没有深厚的情感”。
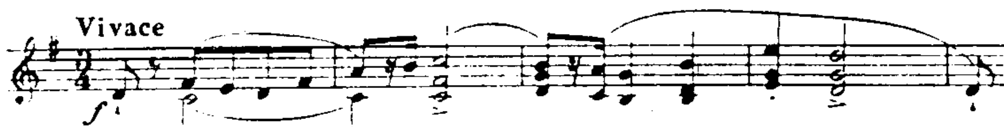
**例 586**




30、*G* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 50—1

作品 50 包括 3 首玛祖卡舞曲。第 1 首非常优美，旋律中充满了喜悦。乐曲采用回旋曲式。

**例 587**




31、降 *A* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 50—2

哈涅卡说这首乐曲是“贵族的玛祖卡舞曲，是完整的典型作品”。其旋律特别华美。由复三部曲式构成。第一部分(*A*)：序奏、*a*、*b*(*f* 小调)、*a*；中间部分(*B*)：*c*(降 *D* 大调)、*c*(降 *b* 小调)；第三部分(*A*)：是缩短再现，只再现了 *a* 段。

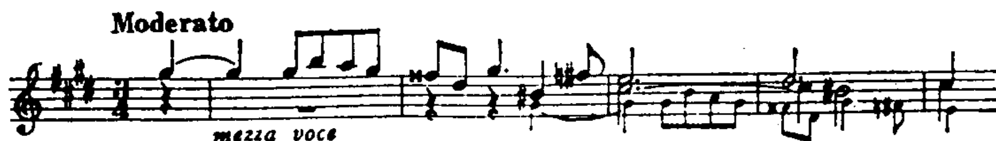
**例 588**




32、升 *c* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 50—3

在内容的情绪方面是最富有玛祖卡舞曲风格的一首，尤其是开始部分，有着古典的情调，显示了对巴赫的尊重。和声也是非常吸引人的。

**例 589**

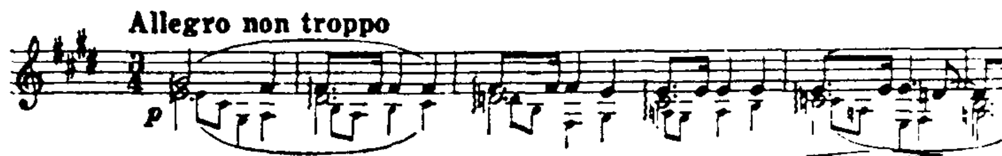



33、*B* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 56—1

作品 56 中包括 3 首玛祖卡舞曲 。有人认为从这个曲集中可以看出肖邦灵感开始衰退，并说这是在他的玛祖卡舞曲中最缺乏趣味的一组。

这首 *B* 大调玛祖卡舞曲是技巧最高的杰作，哈涅卡说："虽然是非常需要技巧的乐曲，但却不像其他的乐曲那么复杂。曲中也展示了对位法的技巧，但是在情绪上好象欠缺了什么似的地"。
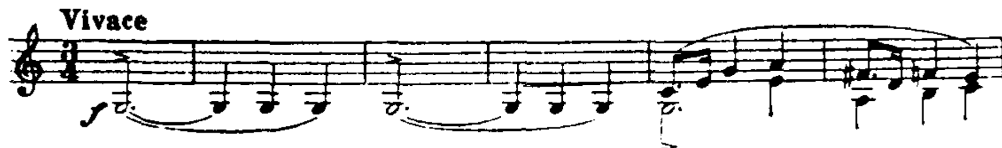
**例 590**




34、*C* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 56—2

卡拉索夫斯基说："这首玛祖卡舞曲明显地显示了肖邦的忧郁症，他为了彻底改善他那本性的忧郁症，一时陶醉在麻醉药的消遣之中。"

**例 591**




35、*c* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 56—3

这首乐曲也是技巧性很强的一首，哈涅卡说："这不是用心而是用头脑作成的。"有人认为乐曲有些单调缺乏趣味，存在着不必要的冗长的现象。

**例 592**




36、*a* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 59—1

作品 59 中有 3 首玛祖卡舞曲。这时肖邦已经超越了那种欠缺灵感的时期，他的天才又再度发挥出来。这首 *a* 小调，是他的作品中最强烈的，含有独创性转调的相当杰出的作品。哈涅卡对这首乐曲评价到："在肖邦的作品中不反复某乐段，可以说是他的艺术上的奇迹，微妙的转变正在坦途上送出花

香，诱导人们走向不可思议的森林空地。这首 *a* 小调玛祖卡舞曲一点也不像同类乐曲，它有着以新奇为出发点和新鲜的和声、突发的旋律、以及预想不到的结束”。

乐曲由复三部曲式构成（*ABA'*），*A*：*a*、*b*（*E* 大调）、*a*；*B*：*c*（*A* 大调）、*d*（*e* 小调）；*A'*：*a*（升 *g* 小调）、*b*（降 *E* 大调）、*a*、尾声。
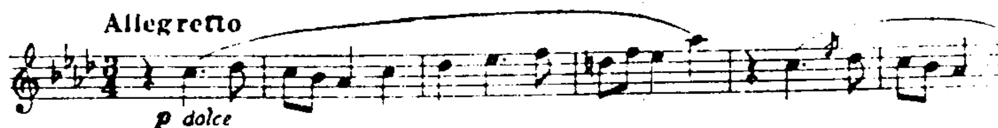
**例 593**




37、降 *A* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 59—2

这是一首非常优雅的乐曲，有人认为在是肖邦所有的玛祖卡舞曲中最优美的一首。乐曲同样为三部曲式。

**例 594**




38、升 *f* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 59—3

这也是著名的玛祖卡舞曲之一。哈涅卡说：“肖邦的创作正达到顶峰的状态，那些别人所没有的节拍和旋律，现在已经完全被征服了。情绪优雅、大胆，有节制的忧郁症，以及把这些表现在音的技巧，还有其它无数的要素，都成为这首玛祖卡舞曲的特点”。

**例 595**
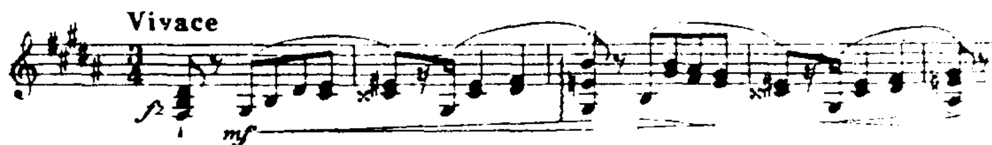



39、*B* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 63—1

作品 63 包含 3 首玛祖卡舞曲，这是肖邦一生中最后出版的玛祖卡舞曲，有着初期的那种新鲜感及诗的韵味。3 首玛祖卡舞曲中尤其以第 1 首最

泼辣，充满了魅力。哈涅卡说这首乐曲“充满了生命感”。
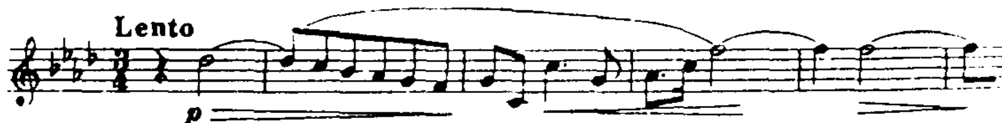
**例 596**




40、*f* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 63—2

这是一首短小平易的舞曲，乐曲中充满了哀伤的情绪。由三部曲式构成，中间部分转入降 *A* 大调。
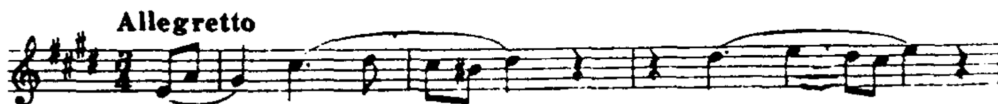
**例 597**




41、升 *c* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 63—3

这是一首哀艳优美的玛祖卡舞曲，由三部曲式构成，在尾声中有非常优异的卡农。如此完整的八度卡农，绝非一般精于此道者所能写出。

**例 598**
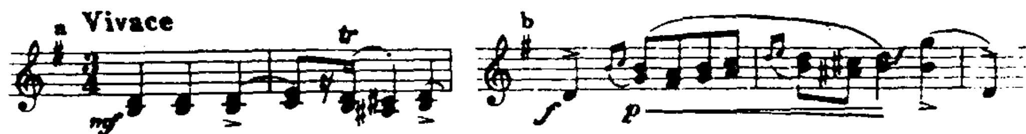



42、*G* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 67—1(遗作)

作品 67、68 两个曲集各包括 4 首玛祖卡舞曲，作品 67 中第一及第 3 首完成于 1835 年的壮年期，第 2 首为肖邦去世的 1849 年，第 4 首为 1846 年的作品。这两个曲集都是在肖邦死后的 1855 年以遗作的方式编辑出版的。这些作品被普遍认为不是肖邦玛祖卡舞曲中的杰作。从肖邦生前无心发表这些作品这一点来看，他自己的心目中也没有把它们当作上乘的作品。但是经过时间的推移，人们对这些作品也有了进一步的认识，其中不乏优秀之作。

这首 *G* 大调玛祖卡舞曲的情绪相当愉快，用三部曲式写成，*A* 段：序

奏、*a*、*b*(*D* 大调)；*B* 段：*c*(*C* 大调)；*A* 段：*a*、*b*。

**例 599**




43、*g* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 67—2(遗作)

是简单、朴素、优美的乐曲，肖邦对此曲注有 *Cantabile*(如歌地)的表情记号。乐曲由三部曲式构成。

**例 600**




44、*C* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 67—3(遗作)

这是肖邦青年时期的作品，在内容方面被认为没有特色，是适用于舞曲用的作品。由三部曲式构成。
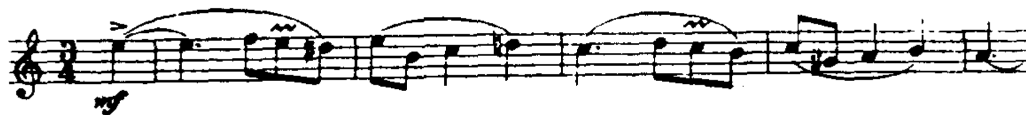
**例 601**




45、*a* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 67—4(遗作)

这首玛祖卡舞曲不但是作品 67 中最优秀的一首，也是肖邦玛祖卡舞曲中最著名的作品之一。它的旋律非常优美，像这样优秀的作品，在肖邦生前没有发表而成为遗作，实在不可思议。
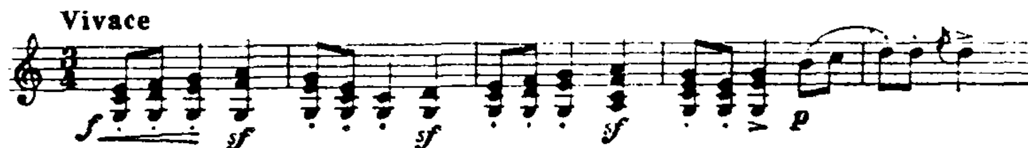
**例 602**



46、*C* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 68—1(遗作)

作品 68 共有 4 首玛祖卡舞曲，其中 3 首为肖邦 17～20 岁时的作品，最后一首是肖邦去世前的绝笔。这首 *C* 大调玛祖卡舞曲是初期的创作。由三部曲式构成。

**例 603**




47、*a* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 68—2(遗作)

这是肖邦 1827 年 17 岁时的作品，对这首作品尼克斯说："本曲虽然单纯、粗犷，同时又很优雅。曲中最具独创性的中段速度转快部分，在他的晚期玛祖卡舞曲中，又以变形姿态再现使用，这意味着在他的初期作品中，已经对未来的美感有了先兆。

**例 604**




48、*F* 大调玛祖卡舞曲 *Op*. 68—3(遗作)

这首乐曲为 1829 年的作品。乐曲由三部曲式构成。

**例 605**




49、*f* 小调玛祖卡舞曲 *Op*. 68—4(遗作)

这是肖邦去世的 1849 年写成的作品，乐曲的编辑者冯达纳对此曲曾有如下的注释："这首玛祖卡舞曲是肖邦去世前，依最后的灵感而执笔写成。当时由于大师已病入膏肓，无法自己用钢琴弹奏而终了"。卡拉索夫斯基说明："这首乐曲就如同巨匠最后的时日那么地悲哀，是非常悲伤的乐曲。他在这首《天鹅之歌》中，证明了他是依然憧憬少年时代在故乡幸福的情景，那种最

后瞬间的创作灵感，忠实于故国的音乐，为祖国而创作”。乐曲采用三部曲式。
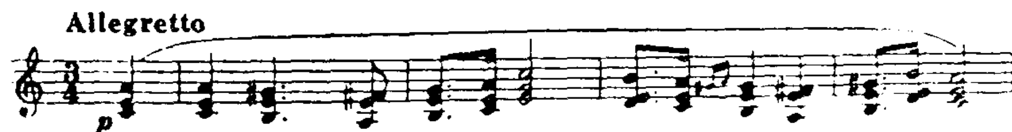
**例 606**




50、*a* 小调玛祖卡舞曲(这一代)(遗作)

这是一首没有编号的作品，最初出版于 1842 年。由三部曲式构成。被尼克斯认为与同类的 *a* 小调乐曲一样弱，没有肖邦固有的风格。

**例 607**




**圆舞曲 14 首概述**

圆舞曲，主要起源于奥地利农村的一种三拍子的民间舞曲—连德勒舞曲以及德国民间舞曲。19 世纪后，作曲家约翰·施特劳斯创作的维也纳圆舞曲逐渐进入欧洲各国，成为城市中最风行的社交性舞曲。

肖邦创作的圆舞曲不同于当时流行的舞会圆舞曲，他大多采用比一般圆舞曲更快或更慢的速度，比较自由的节奏与“钢琴化”的织体，风格高雅、优美、洋溢着沁人肺腑的诗情。因此，肖邦的圆舞曲一般无法作为舞会舞蹈的伴奏，它是作为音乐会欣赏的钢琴作品。直到 19 世纪后半，有人尝试将肖邦的圆舞曲改编为由管弦乐演奏的芭蕾舞音乐，比如舞蹈家福金改编的芭蕾舞剧《仙女们》，即主要采用肖邦的圆舞曲作为舞剧的配乐，获得了极大的成功。

肖邦的圆舞曲在他的创作中是思想性较弱的，但大多数圆舞曲具有活跃的节奏、热烈的情绪和华丽的技巧。他的圆舞曲可分为两大类：一类是把实际的舞蹈理想化的作品，另一类是为借用圆舞曲的形式作成的抒情诗。在

第二大类的抒情诗、幻想式的圆舞曲中,可以发现并非圆舞曲的节奏,而且是近于玛祖卡舞曲的节奏。这是由于受到他的国民性影响之故,这里有浓厚的斯拉夫民族特有的忧郁情调。
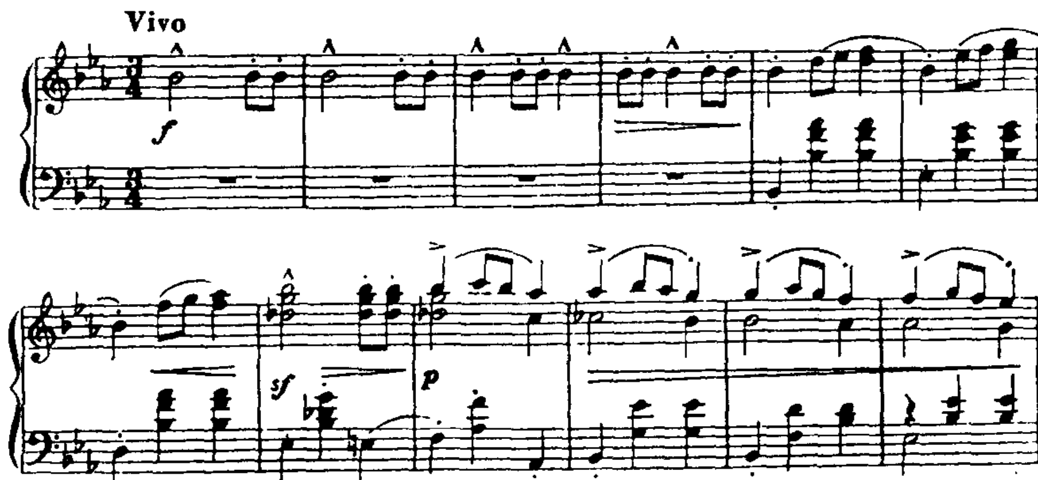
圆舞曲与肖邦的其它形式的作品相比较,在演奏上并无很大困难,所以为一般人所喜爱。专家克拉克对这些圆舞曲的演奏方法提出过警告:“不沉着的演奏家,经常忽视了肖邦的低音。虽然低音对圆舞曲亦具有某种意义,不过也不是绝对的,当然了!粗暴的敲打亦无必要。要注意到基础的音,而从属的和声应该弹轻些。圆舞曲的自由节奏(*rubato*)并无必要像玛祖卡舞曲般地强烈”。

降 *E* 大调华丽大圆舞曲 *Op*.18

这首华丽大圆舞曲作于 1831 年。是一首高技巧、华丽、辉煌而热烈的音乐会圆舞曲。又称《圆舞曲第 1 首》,这是肖邦在世时发表的第 5 首圆舞曲。舒曼说本曲是肖邦“身心都在跳动的圆舞曲”。此曲曾被俄国舞蹈家福金用于舞剧《仙女》群舞场面的配乐。

乐曲共分 5 个部分。第一部分采用降 *E* 大调,急板,3/4 拍子。一开始是 4 小节引子用同音反复,节奏性很强,宛如号角齐鸣,带有辉煌的色彩。紧接着出现的圆舞曲主题热情奔放,充满了生命的活力,为全曲华丽而轻快的气氛定了基调。

**例 608**
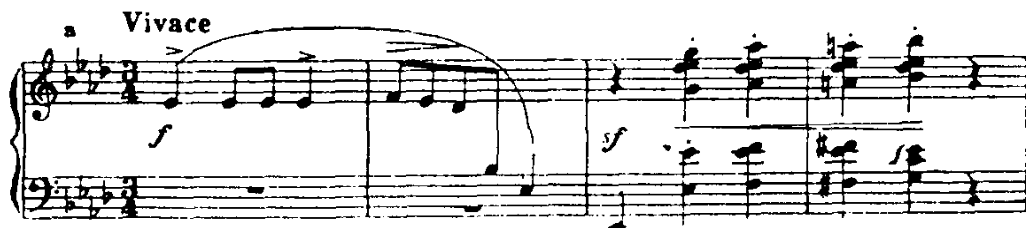



第二部分的主题转为降 *D* 大调,运用向上大跳的音程的导音式的半音上行等表现手法,旋律舒展畅达,表现了华丽明朗的色彩。第三部分主题继

续保持在降 $D$ 大调上，休止符的运用，使活泼的旋律带有灵巧细腻的特点。第四部分转为降 $G$ 大调，主题中半音进行的音调甜美而舒畅，呈现出温柔抒情的韵律。第五部分是第一部分的再现。乐曲再次展现豪华的舞蹈场面，接着重现了各主题的片段，最后在热烈欢快的气氛中结束。

降 *A* 大调华丽圆舞曲 *Op*. 34—1
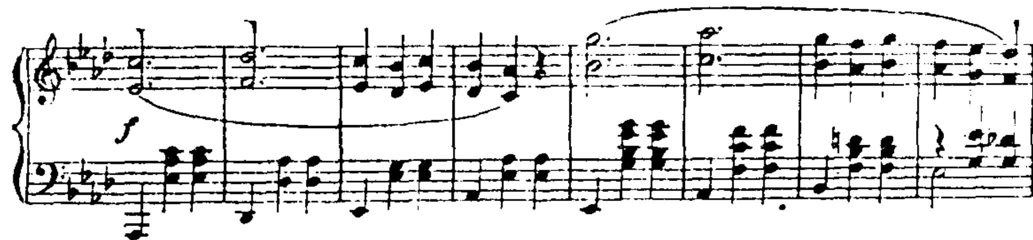
作品 34 中包括 3 首"华丽圆舞曲"。在这 3 首圆舞曲中我们会感觉到肖邦的抒情诗式的风格。这首降 *A* 大调，在创作手法及内容上都更为成熟，对于此曲尼克斯有这样的评价："16 小节的序奏是何等的快速呀！而且接续出现的舞蹈精神，又是何等优异的表现呀！"乐曲由四段及序奏、尾声组成，序奏是急速的。

**例 609**




第一段有回转的运动感。

**例 610**
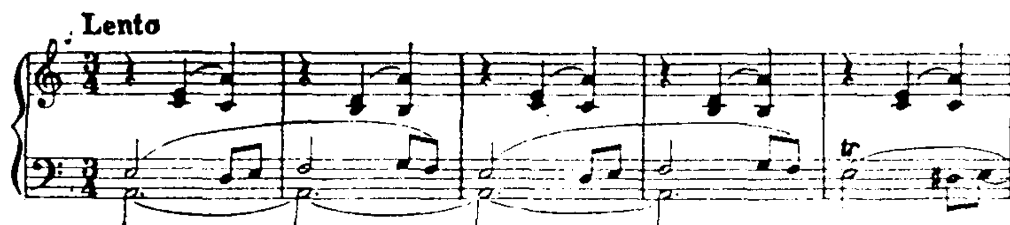



第二段中仿佛能看到衣裙随着舞蹈圆圆地掀起；第三段雄壮的；第四段非常迷人。最后的尾声是光辉而灿烂的。

*a* 小调华丽圆舞曲 *Op*. 34—2

据肖邦的学生冷茨说，肖邦自称这首圆舞曲为"忧郁圆舞曲"。圆舞曲本应是愉快的、华丽的，而肖邦用相反的方式来创作，别有一番风味。乐曲一开始即以像风笛吹奏似的低音长音为背景，在内声部出现一首悠长的旋律。

**例 611**
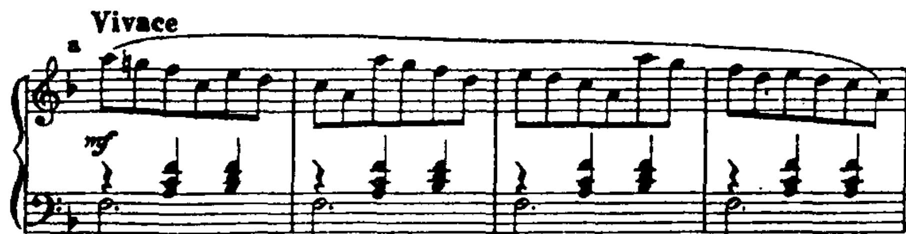



全曲在优雅的情形下隐藏着忧郁，并具有斯拉夫民族的民间风格，这在一般圆舞曲中是很少见的。据传，一日肖邦在巴黎的乐谱店偶然碰到钢琴家施德芳·赫拉。赫拉正在选购肖邦的圆舞曲乐谱，肖邦问他最喜欢哪一首，赫拉回答："都喜欢，如果一定要说出一首最喜欢的，那便是这首 *a* 小调"。听了他的话，肖邦非常高兴地表示"我也是"，并当即请钢琴家赫拉去吃饭。

*F* 大调华丽圆舞曲 *Op*. 34—3

此曲又称为《小猫圆舞曲》，其原因是因为乐曲的第三段中降 *B* 大调处，旋律的各音都用了装饰音，上升的形态很像小猫在跳来跳去。

**例 612**




这是一首非常轻快、活泼、充满热情的圆舞曲。在强有力的 16 小节序奏后，圆舞曲分做 4 段呈现，最后是尾声。第一段为 *F* 大调，第二段是降 *B* 大调，第三段降 *B* 大调，第四段 *F* 大调。
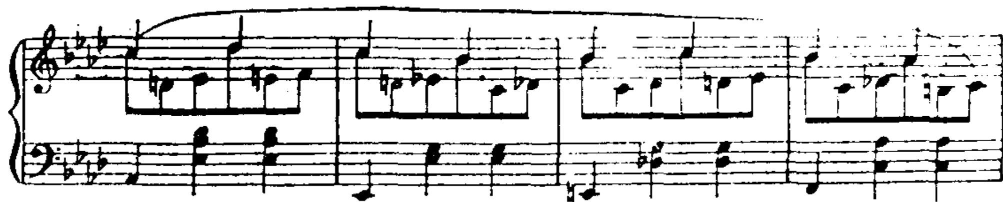
降 *A* 大调圆舞曲 *Op*. 42

有人认为这是肖邦圆舞曲中最杰出的作品，发挥了钢琴技巧最高的效果。乐曲在圆舞曲节奏音型的伴奏之下，创造出许多性格各异的主题旋律，相互对比，融为一曲，就像一束五彩缤纷的鲜花。其中一个快速流动的华丽主题，先后出现 6 次，听起来像一首回旋曲。

在 8 小节持续音的序奏之后，呈示第一段的主旋律，这是用二拍子的节

奏，以三拍子的伴奏来组合而构成的。

**例 613**
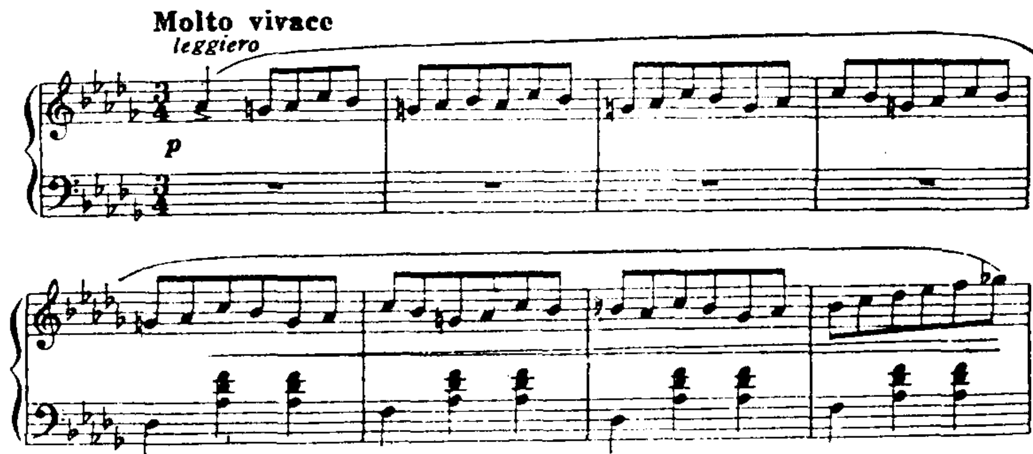


第二段是急速的运动，有灿烂而激烈的冲动。第三段出现新的旋律，第四段是将新旋律以小调呈现。之后是这些旋律的反复。最后的尾声被认为是肖邦圆舞曲中最优异的尾声。

降 *D* 大调圆舞曲（小狗）*Op*. 64－1

作品 64 中包括 3 首圆舞曲，是肖邦在世时，最后发表的圆舞曲。

这首圆舞曲又被称为《一分钟圆舞曲》或《瞬间圆舞曲》。肖邦的情人乔治·桑养着一只小狗，它经常喜欢飞快地旋转着追逐自己的尾巴。乔治·桑请肖邦把小狗的这个可爱的动态用音乐表现出来，于是肖邦写成此曲。乐曲的篇幅短小，速度迅急，一气呵成。4 小节的引子之后，在圆舞曲节奏的伴奏下呈示带有旋转感的主题。

**例 614**
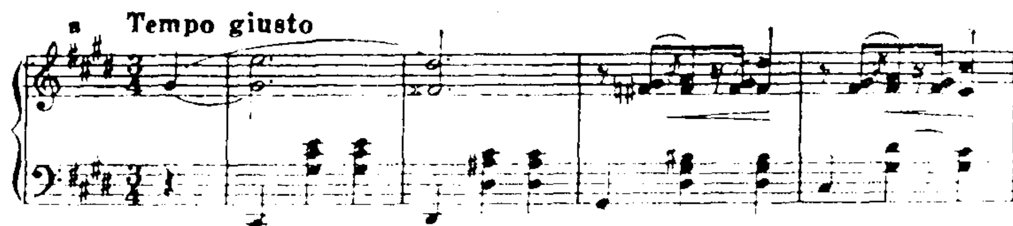



这一旋转的旋律线不断反复，淋漓尽致地表现了调皮的小狗团团旋转的动态。接着，乐曲出现了甜美抒情的中间部主题，轻松而悠闲。最后再现

旋转不停的开头部分。

升 $c$ 小调圆舞曲 $Op.$ 64—2

这是肖邦在去世前两年创作的，具有浓郁的民族性，其节奏近似玛祖卡舞曲，是一首典型的圆舞曲抒情诗。乐曲用三段体构成，一开始便是洋溢着悲难的主题。

例 615
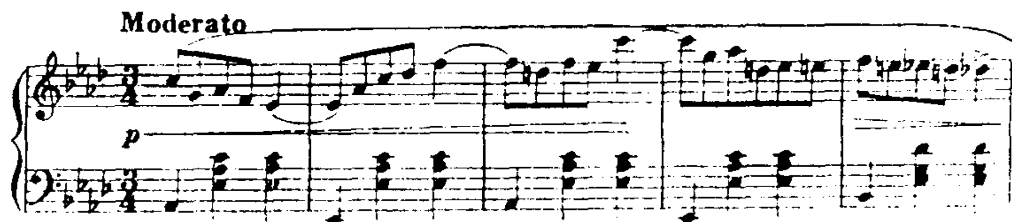


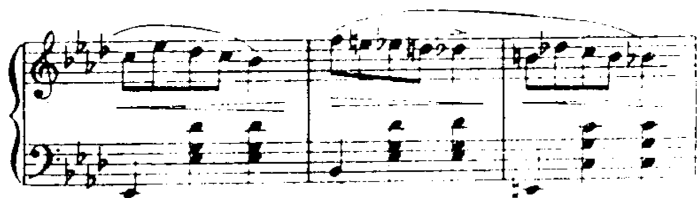

接着是急速的运动，它不是以往那种华丽的性格，而是软弱的没有生气的旋律。中段转为降 $D$ 大调，情绪明朗了一些，但是很快又出现忧郁的气氛。在回旋运动之后，反复开始时的主旋律，乐曲在焦燥不安中结束。

降 $A$ 大调圆舞曲 $Op.$ 64—3

这首圆舞曲充满了明朗喜悦及祝福，旋律非常优美。由三段体构成。第一段经过了降 $A$ 大调转降 $E$ 大调、降 $B$ 大调、降 $G$ 大调等多次转调。中段由 $C$ 大调开始，转为 $G$ 大调、$d$ 小调、$C$ 大调、$f$ 小调、降 $G$ 大调、再转为降 $A$ 大调。在肖邦的圆舞曲中是属于少见的多样性调性构成的乐曲。第三段是第一段的再现，最后是短小的结尾。

例 616
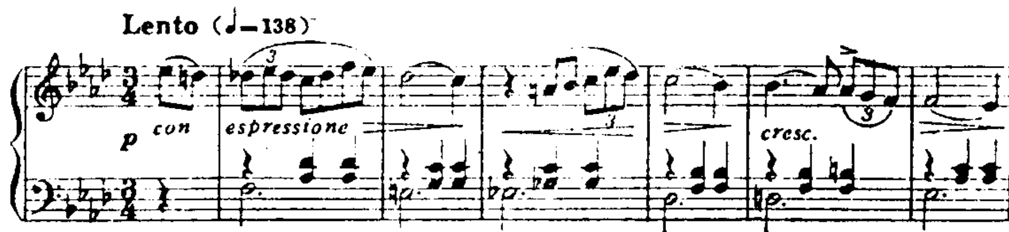




**降 *A* 大调圆舞曲(离别)*Op*. 69—1**

这首以“离别”而著称的圆舞曲，有一段轶事：1835 年，肖邦从巴黎到德国德累斯顿时，与童年时代的好友玛丽亚小姐相遇。这时的玛丽亚已是一个美丽热情的少女，不论是钢琴、声乐或作曲，都有相当的基础。他们追忆往事，不禁互相倾慕，产生了真挚的爱情。后因家庭之故，玛丽亚最终拒绝了肖邦的求婚。离别时，肖邦为玛丽亚写下了这首圆舞曲，并在乐谱扉页上亲笔题了“离别”字样，乐曲因此而得名。为了回忆这段美好而甜蜜的往事，肖邦生前一直没有发表此曲，将它珍藏在身边。

乐曲的旋律优美，极富有魅力，并有着忧郁、愁闷的回忆。采用三部曲式，降 *A* 大调，慢板。从弱拍开始模进下行的主要主题，委婉深沉，如同一首情真意切的恋歌，蕴藏着无限的爱慕和思恋之情。

**例 617**
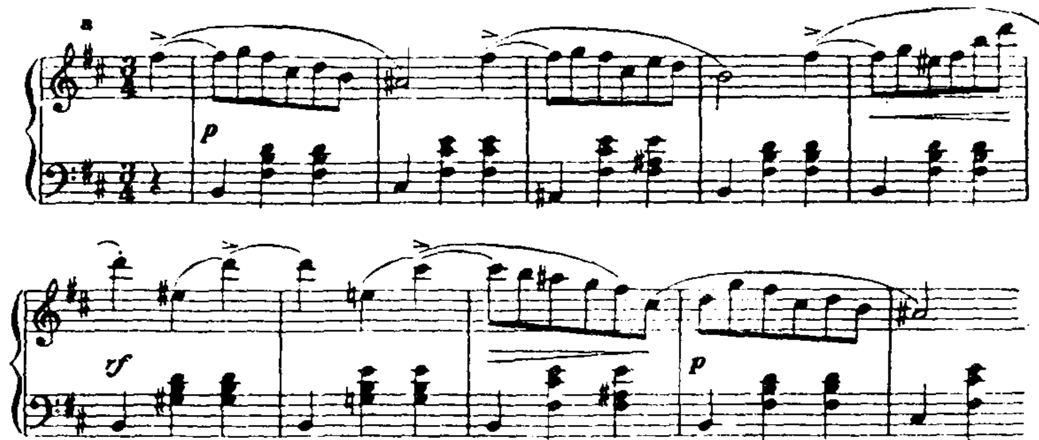



这一甜蜜的旋律经发展渐渐变得富有激情。随后，在降 *E* 大调上呈示运用变音的半音进行和大跳音程后下行的曲调，使乐曲情绪更为激动，表现了肖邦对往事的深切怀念。中间部分转回原调，奏出略含伤感的中间部主题。这个主题的旋律起伏较大，但仍保持着真诚的抒情特点，其宛转如歌的曲调，使人感觉到离别的忧伤和悲凉。最后，乐曲简单地再现第一部分，结束了这首缠绵悱恻的圆舞曲。

*b* 小调圆舞曲 *Op*. 69—2

此曲作于 1829 年肖邦 19 岁时，当时他对巴黎还不熟悉，思乡的情绪充满在乐曲中，全曲到处出现感伤。乐曲中有非常明显的玛祖卡风格。
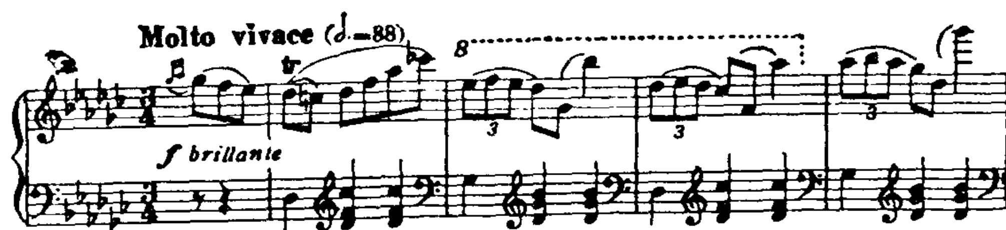
**例 618**




降 *G* 大调圆舞曲 *Op*. 70—1(遗作)

作品 70 中包括 3 首圆舞曲，这首是演奏技巧相当难的华丽的小品。由三部曲式构成。
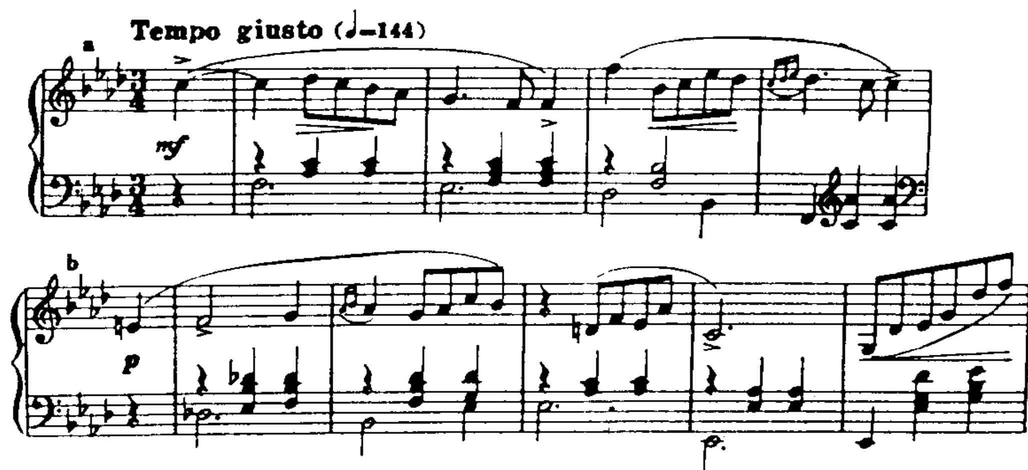
**例 619**




*f* 小调圆舞曲 *Op*. 70—2(遗作)

乐曲的构成较为单纯、形式简洁。旋律非常优美，其中又充满了伤感。

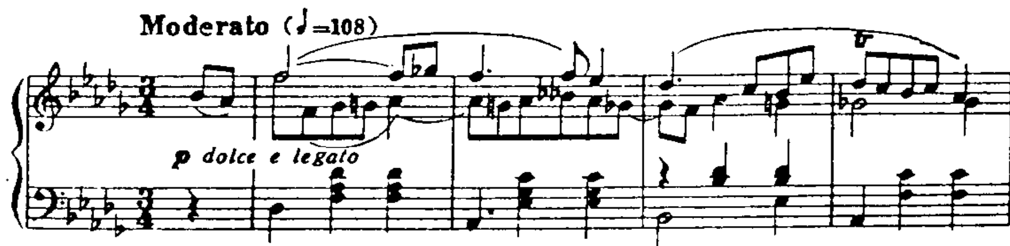
**例 620**




降 *D* 大调圆舞曲 *Op*. 70—3(遗作)

1829 年 10 月 3 日，肖邦在给好友渥吉克夫斯基的信上说："现在将我为思念起情人于今晨写成的圆舞曲送给你。请注意到注有记号的地方。此事除了你无人知道。如果我能为你弹奏这首新作品，真不知该有多么愉快呀！"信中说到的情人，是肖邦年轻时在华沙时的初恋情人康丝丹蒂亚·葛拉克夫斯卡小姐。这首乐曲充满了憧憬青春的甜蜜。
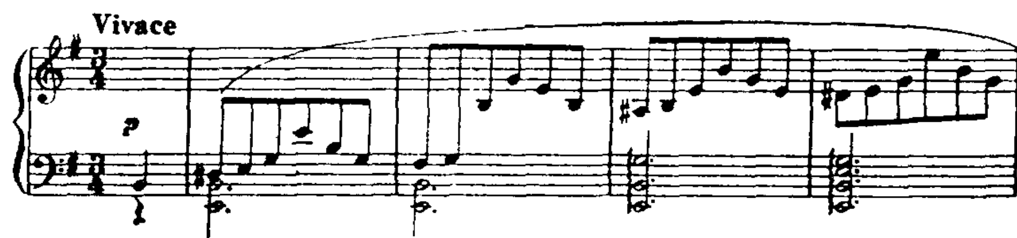
**例 621**




*e* 小调圆舞曲(遗作)

这是肖邦在 1829 年创作的圆舞曲，但在肖邦死后的第 19 年才出版。这首圆舞曲可以看作是"华丽"型圆舞曲的先驱，乐曲的尾声尤为华丽。乐曲采用三部曲式，8 小节的序奏非常优美，第一段由两个旋律构成，中段也是两个旋律。乐曲的前半为 *E* 大调，后半为降 *E* 大调。

**例 622**




**波洛涅兹 7 首**

波洛涅兹是肖邦作品中最早出现的体裁，在他只有 7 岁时就已写过 3 首波洛涅兹。波洛涅兹不像玛祖卡那样富有民间风俗性，而是具有庄重、华丽的波兰贵族气息，这和它最早产生在宫廷有关。古代波兰的贵族穿着华丽的服饰，在波洛涅兹伴奏下，以庄重的步伐走遍豪华的宫邸大厅，作为舞会的开始。因此在波洛涅兹的伴奏下的舞蹈是一种步行舞。

肖邦早期的波洛涅兹较为偏重于外在的庄重和华丽，流亡国外后所写的波洛涅兹，就远远地超出了宫廷贵族舞蹈的局限，而具有了深刻的爱国主义思想内容，在艺术性上也更发挥了钢琴的乐队性、交响性和宏大气势，在肖邦的其它体裁的作品中是很少见的。肖邦的波洛涅兹大致可分为两类，一类是情绪昂扬、气魄宏大，富于戏剧性；另一类情绪悲壮，细腻优美，富于诗意。
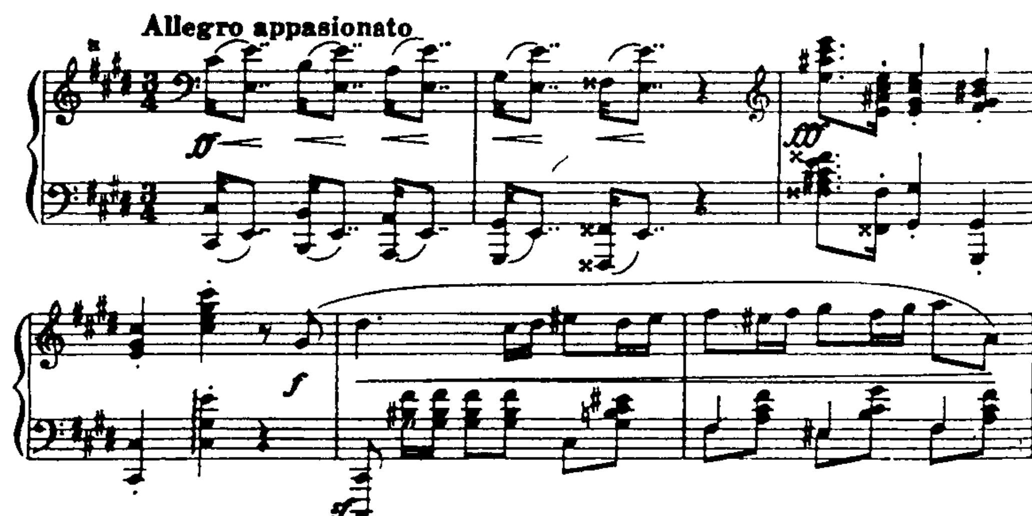
*升 c 小调波洛涅兹 Op. 26—1*

除早期的波洛涅兹之外，这是肖邦的第 1 首波洛涅兹，有人认为这时肖邦的创作尚未成熟，与早期的创作相差不大。此曲依旧遵循着舞曲的形态，在形式的束缚的范围里，充分发挥了演奏技巧，就如同肖邦把圆舞曲化成为抒情诗一样地，他也把这首波洛涅兹改变为情绪的具体表现。全曲虽然保持了波洛涅兹的节奏，但已经消除了舞曲的性格。

乐曲由二部曲式构成，开始时用富于热情的快板（*Allegro appas—ionato*），用惊人的强度开始 4 小节，之后是强大的律动。接下去的旋律具有夸张及强调的热烈情绪。乐曲的后半速度转慢，由降 *D* 大调开始。其旋律不但单纯、优美，而且具有很强的肖邦的独特风格。这部分由高音部的独奏开始，然

后次中音部以类似大提琴的助奏加了进来，乐曲在漠然中结束。

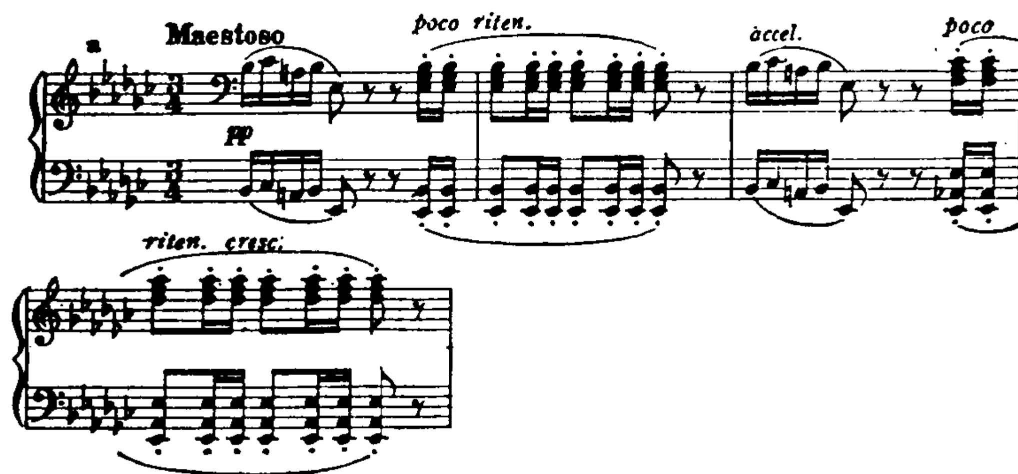
例 623




降 *e* 小调波洛涅兹 *Op*. 26—2

这首波洛涅兹充满激动不安的战斗性和悲剧性，常使人联想到战鼓隆隆、号角齐鸣的战斗场面以及咄咄逼人的威胁力量和不屈不挠的反抗精神。乐曲又名“西伯利亚波洛涅兹”，也称“革命波洛涅兹”。卡拉索夫斯基说：“充满了神秘、暗淡、战栗的乐曲。令人想起被流放到西伯利亚，用枷锁相连着的波兰囚犯，因此可想像到‘西伯利亚’”。乐曲由三部曲式构成。

例 624
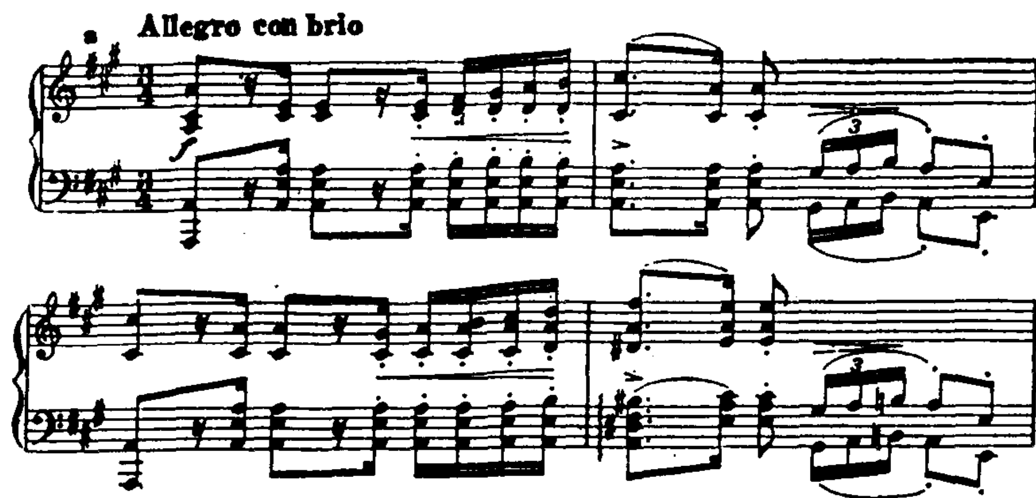


*A* 大调波洛涅兹(军队)*Op*. 40—1

这首以“军队”而著名的波洛涅兹,具有英雄凯旋性的进行曲和欢欣鼓舞的节日庆典乐曲的性质。这是肖邦所有波洛涅兹中最流行的一首。李斯特对这首波洛涅兹中雄伟的音乐形象十分赞赏,并认为这首乐曲的构造和情绪与韦伯的《*E* 大调波洛涅兹》相似。李斯特几乎在他的每次钢琴演奏会上都演奏这首乐曲。钢琴家鲁宾斯坦说:“此曲表现了波兰的伟大”。这是肖邦所作的最华丽、最光辉灿烂的波洛涅兹之一。

乐曲的第一、第二主题的旋律,具有极为豪放、勇敢的军队性格,全曲的演奏必须以严格的速度来演奏。采用三部曲式,生气蓬勃的快板。主要主题刚劲有力,表现了军队高昂坚定的情绪。
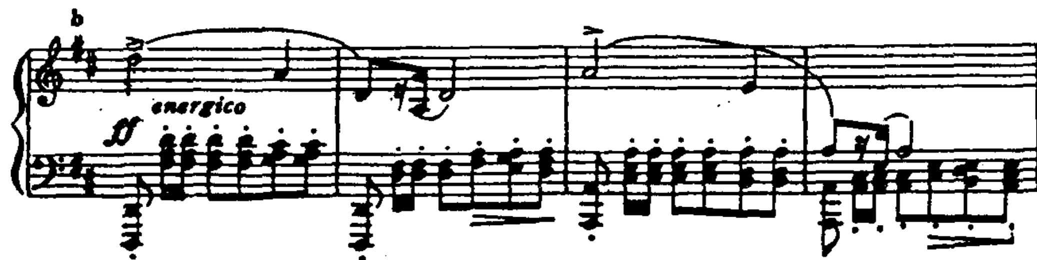
**例 625**




这一主题在充满活力的波洛涅兹节奏型的衬托下显得更富有生气。第二小节后半拍三连音的动机,如同小军鼓有力的敲击,使乐曲的“军队”特征更为明显。

中间部主题犹如威武嘹亮的军号声及其在大地回荡的回声,是第一部分乐思的发展。

**例 626**

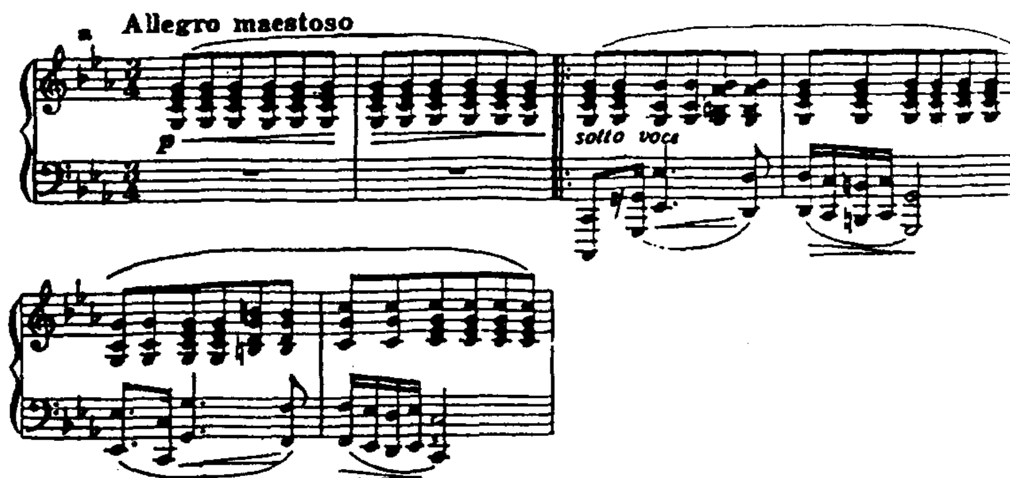



这时的伴奏声部奏出明显的进行曲节奏，仿佛一支精神振奋、英武潇洒的波兰军队，正步伐整齐地行进。随后，乐曲在低音区奏出了模仿隆隆大鼓的音响，接着又奏出军队雄赳赳行进的节奏和高亢的军号声。第三部分是第一部分的完整再现，最后在令人振奋的热烈情绪中结束全曲。这首乐曲要求钢琴要具有管弦乐的魄力及风格。

*c* 小调波洛涅兹 *Op*. 40—2

这是充满着忧郁的乐曲，具有深刻的悲剧性。乐曲由三部曲式构成，第三段是第一段的紧缩再现。降 *A* 大调的中段里有频繁的转调，乐曲中的连续不调和的变化，可以使听者焦躁不安，但这也可以说正是这首乐曲富于魄力之所在。以低八度奏出的主题充满悲哀的情绪，但却刚毅有力。乐曲深具内在的动力，全曲气势宏伟。

**例 627**
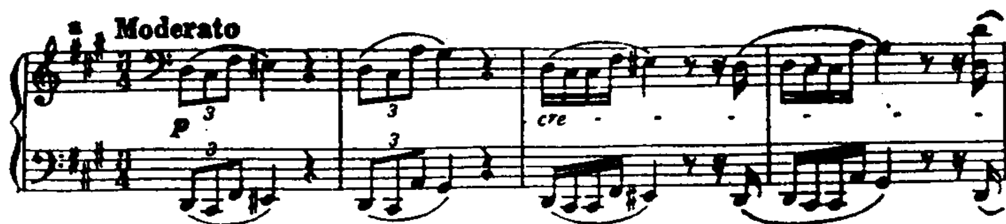



升 *f* 小调波洛涅兹 *Op*. 44

对于这首波洛涅兹李斯特说:"基本动机狂乱、不祥,好像是预兆飓风即将来临;好像听到绝望的哀呼、狂叫。每一小节的开头都不断回到主音,好像是从远处战场上传来隆隆的炮声"。

乐曲的主题有暴风骤雨前令人害怕的情绪,其中还混杂着对暴风骤雨大胆叫喊的声音。第二段的调性不断的变化,动机的一再重复和展开,塑造出坚强有力的音乐形象,宛如战马奔驰、刀光剑影。第三段是用玛祖卡节奏写成的田园风光性质的乐曲,犹如战斗的间歇,对波兰乡村情景的回忆。最后是悲剧性的结未。

**例 628**
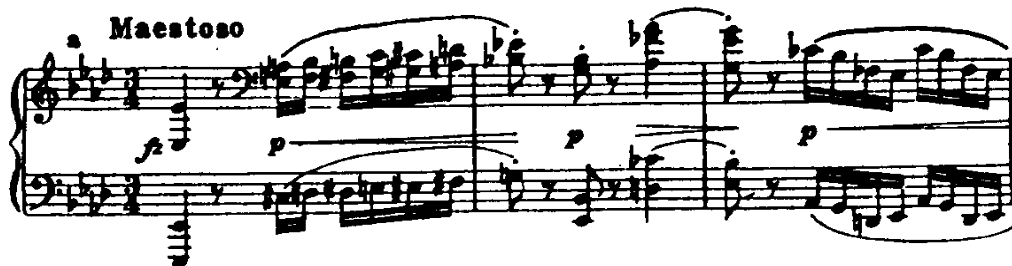



降 *A* 大调波洛涅兹(英雄)*Op*. 53

这是肖邦的波洛涅兹中最为宏伟的一首,以"英雄"而著名。全曲充满战斗性和史诗性。在暴风骤雨式的引子以后出现的主题,它的旋律动机具有斩钉截铁般的节奏,体现了英勇不屈的斗争精神。

中段通过不断反复的固定音型象征着骑兵马队由远而近、具有势不可挡的威力。据说这是在写 1683 年波兰国王约翰·索比埃斯基的骑兵队,这个骑兵队曾击败过横行欧洲的土耳其人,保卫了祖国,也拯救了欧洲。因此这首波洛涅兹又被称为《骠骑兵波洛涅兹》。

**例 629**



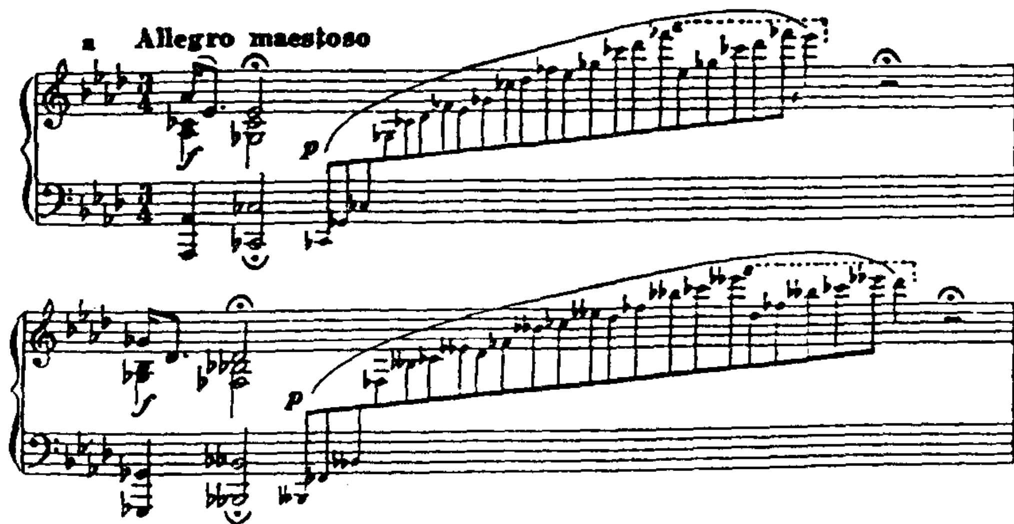

降 *A* 大调幻想波洛涅兹 *Op*. 61(遗作)
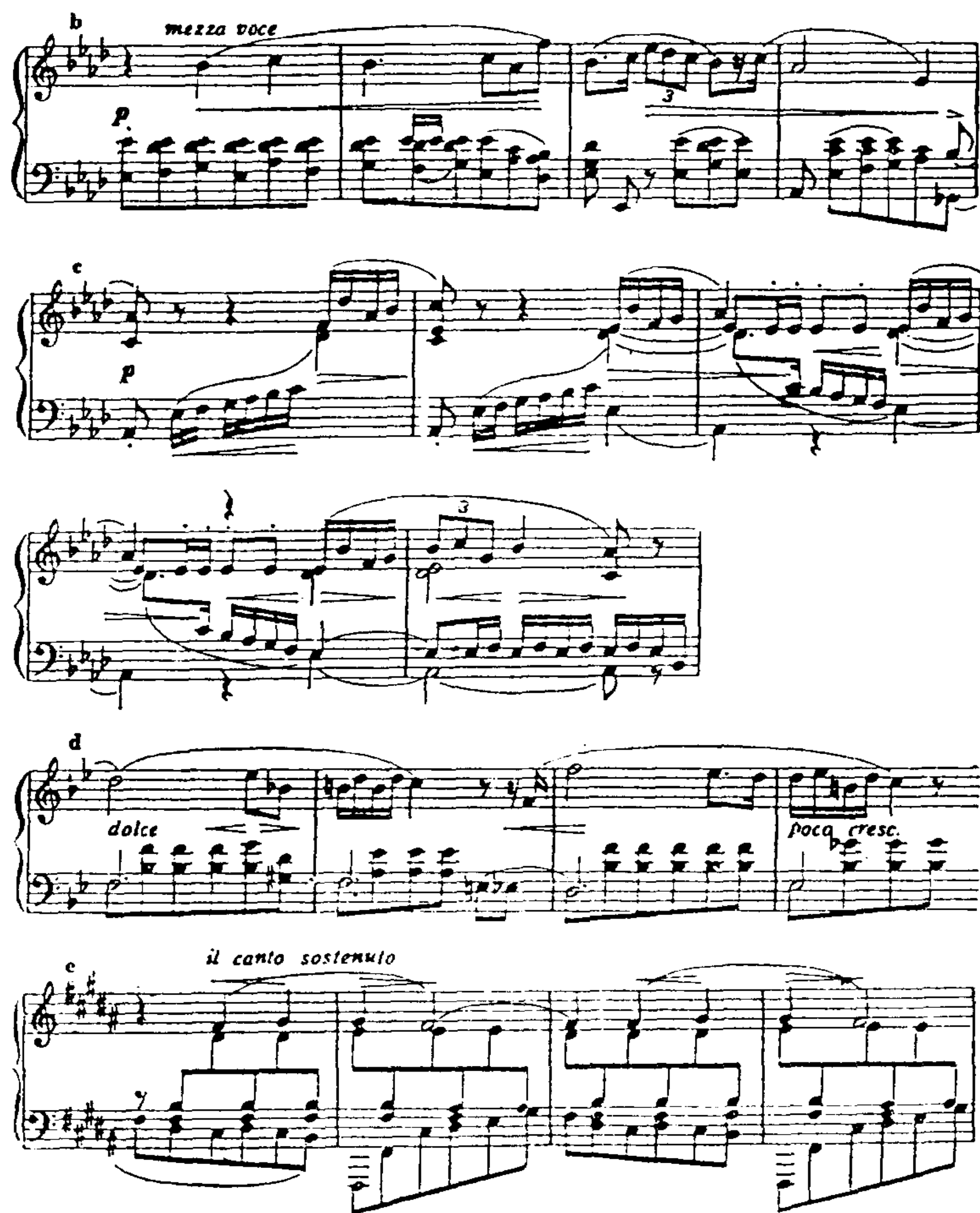
这首波洛涅兹是肖邦晚期最重要的作品之一。乐曲中的幻想成分已远远超过了波洛涅兹。它的主题素材繁多、形象丰富、结构复杂，不似以往的波洛涅兹那样形象较单一、结构较明显。肖邦在这首优美的波洛涅兹标题上加了幻想的字样。此曲将波洛涅兹的性格和情绪，彻底地表现了出来，波洛涅兹特有的节奏都在主要主题中留下了痕迹，并且经过各种变化。

李斯特对于此曲曾说："这是属于肖邦最后期的作品，这些晚年的作品多少染有无休止的苦闷色彩，实在没有比它更大胆更华丽的曲子，除此之外再也听不到夸耀胜利的欢呼声了"。尽管如此，在这首波洛涅兹中，还会很明显的感觉到它的主题思想是对民族斗争历史的缅怀、想象，以及对祖国复兴的憧憬。其中也流露有晚期肖邦特有的呻吟和哀叹的情调，但最后以一首壮丽的胜利颂歌结束。在肖邦晚年的一封信中有这样一段话："……可怕的事情是不可避免的，但到最后波兰将是一个强盛的、美丽的波兰，总之，波兰。"这段话以及这首乐曲都充分表明：晚期的肖邦虽然日益陷入孤寂、哀伤、多病的深渊，但他对他的祖国、民族的复兴始终抱有坚定的信念。

乐曲中有四个重要的主题，结构为自由曲式。

例630






**叙事曲概述**

肖邦共创作了4首叙事曲，完成于1831～1842年间，是他21～32岁那段充满了活力的青年时代的作品。肖邦的叙事曲是受文学上的叙事诗和声乐作品中的叙事曲的影响，在他的叙事曲中充满了民间风格，主题都是民歌性质的，并且采用了民间音乐的即兴性和变奏手法，唱出了波兰人民的生活、斗争和愿望。这4首叙事曲不仅在富于幻想的浪漫主义气质方面、在叙事性和戏剧性的结合方面，而且还在某些细节上接近于舒伯特。据肖邦的学

生古特曼说，肖邦非常喜欢舒伯特的作品，舒伯特的声乐叙事曲对于肖邦的影响是显而易见的。

从叙事曲的产生到肖邦创作叙事曲，已经经过了几百年的时间，但肖邦的叙事曲却是一种全新的感觉，完全是一种新的体裁，这不仅因为肖邦的叙事曲是钢琴叙事曲，这是前所未有的。同时还因为肖邦将叙事曲提高到了具有戏剧性和交响性规模的体裁。肖邦创造性地发展了叙事曲这一体裁，提高了它的表现力并赋予它以全新的意义，使它具有宏伟广阔的史诗性的内容。

肖邦曾亲口对舒曼说过：他的叙事曲是受波兰爱国诗人密茨凯维兹的史诗启发而写成的。现在还不能确定哪首叙事曲是受密茨凯维兹的哪首长诗的启发写成的，只能从中找出两者之间的一定联系，进行推断。

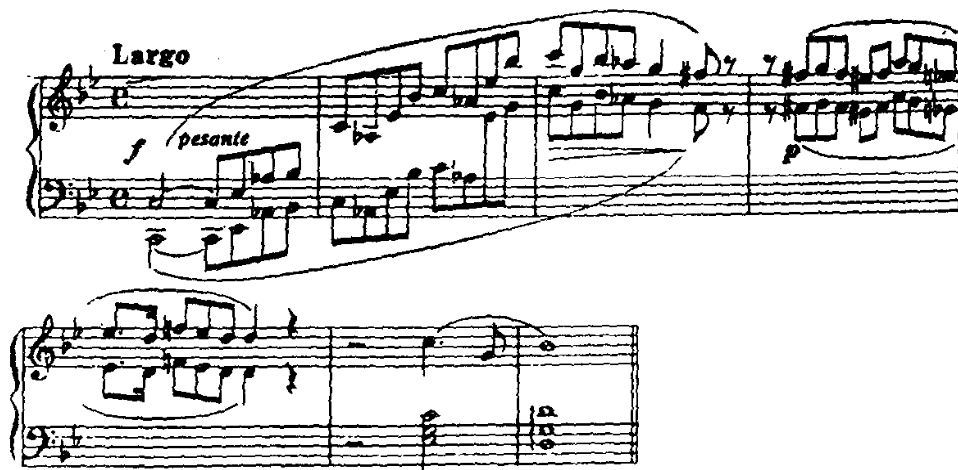
*g 小调第一叙事曲 Op.* 23

有人认为这首叙事曲是取材于密茨凯维兹的《格拉辛娜》，但一般认为应是密茨凯维兹的史诗剧作《康拉德·华伦洛德》。这部叙事诗剧写 11 世纪立陶宛被日耳曼骑士兵团所灭，立陶宛后裔华伦洛德被敌所俘，并被抚养成人，受到敌方重用。立陶宛老人乔装成唱诗的歌手深入虎穴，得以接近华伦洛德。通过反复启发、教育，终于使华伦洛德醒悟，立志牺牲个人为祖国效力，最后终于使立陶宛人得胜，而华伦洛德却被敌人处死。这一可歌可泣的故事一直鼓舞着波兰人民反抗异族压迫的斗志。

在这首叙事曲中肖邦概括了这个故事的精神并具有史诗般的气概，但没有写实性的描写。乐曲的序奏具有叙事诗的意境，就像是立陶宛老人在拨动琴弦边叙述边唱歌，以启发华伦洛德的爱国意识，乐曲的最后仿佛是在描写华伦洛德慷慨就义，以个人的牺牲换取祖国的胜利。舒曼十分推崇这首曲子，他说这首乐曲："是肖邦最粗犷而又最富有独创性的作品"。

乐曲采用自由奏鸣曲式写成。具有庄重的喧叙调特点的 8 小节序奏之后，出现了安详而略带忧虑的第一主题，老人开始回忆和讲述一个遥远的故事。

例631
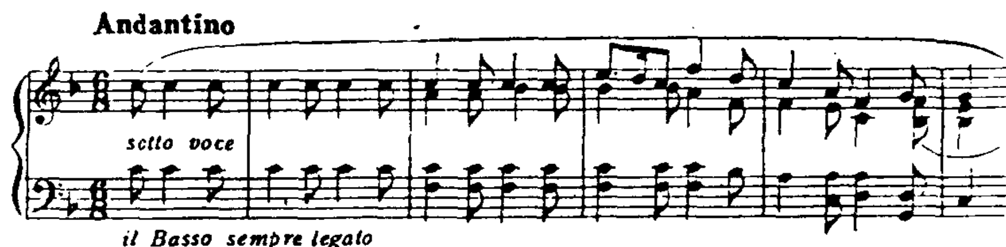



第二主题是舒展、明朗的，使人感受到华伦洛德在知道自己身世后的感慨之情。这两个主题在展开部中构成了惊心动魄的戏剧性效果，第一主题不断地增强悲剧色彩，第二主题则发展成具有英雄气概的主题，以至在第二主题再现时，绝然不同于呈示部那抒情温柔的形象，已成长为成熟的、誓为祖国雪耻的英雄形象了。乐曲的尾声将全曲的情绪再一次推向高潮。结尾是悲壮的，象征着华伦洛德为国壮烈捐躯的英雄气概。

*F大调第二叙事曲 Op.38*

肖邦曾说，当他要写这首叙事曲时，是受密茨凯维兹的长诗《斯维台茨湖》的感动。那首长诗也是写立陶宛古代的爱国故事，大意是：立陶宛遭到异族侵略，青年人都去前方作战了，当留在城里的老幼妇孺听到敌人已迫近城门时，他们无力抵抗，只得祈求上苍，宁可让洪水淹没城市，与敌人同归于尽。果然，奇迹出现了，城市变成了一片湖泊。经过许多世代以后，立陶宛后裔漫步在湖畔，探寻着这古代传说的遗迹。突然，有水仙从湖底浮起，向人们讲述了这个故事，然后又潜身返回湖底。同样，肖邦这首叙事曲也并非是对这一长诗的具体描述。它由平静、优美的抒情乐段和暴风骤雨般的戏剧性乐段交织构成，我们只能根据它特定的音乐形象和情绪气氛，对密茨凯维兹的长诗进行一定的联想。

例 632
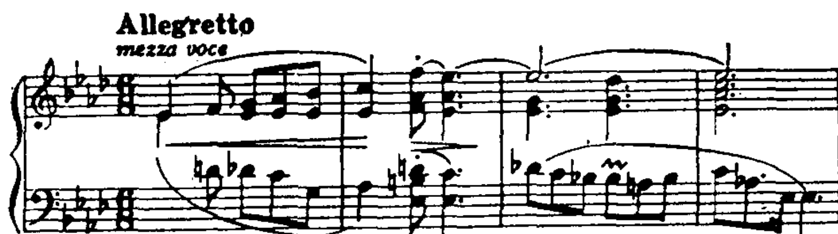



降 *A* 大调第三叙事曲 *Op*. 47

舒曼曾对这首乐曲说："这首叙事曲的形式、特征、与肖邦的初期作品全然不同，应该说是属于最具有独创性的创作。"这首叙事曲不像前两首有那样激烈的的戏剧性，而仅有一定的叙事性和抒情性。也有人认为它与密茨凯维兹的另一首写斯维台茨湖的长诗有关，这首长诗是叙述对爱情不忠诚的人终遭报应的民间传说故事，但至今无法确认此间的联系。

乐曲开头的两个主题的对比性质与第一叙事曲接近，但出现于叙事性的第一主题之后的舞曲性质的第二主题，有如一幅独立的图画，使其具有中间插部的性质。第三主题实质上是第二主题及其移调再现之间的间奏部分，但它具有主题的功能。

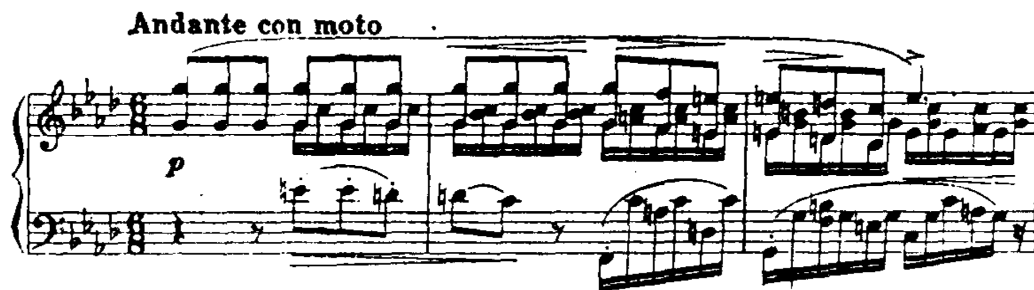
例 633




*f* 小调第四叙事曲 *Op*. 52

这首叙事曲是肖邦晚期心情的自我抒发，没有较为具体的标题性。在结构上采用了奏鸣曲式与变奏相结合的方法。在这里，具有忧郁和幻想气质的抒情，叙事性的主部主题通过变奏发展加强了基本感情的色彩。在第三次陈述时，性格上起了变化，变得充满了悲剧性的热情，而在再现部中最后一次陈述时，活跃而紧张的运动带来了惊惶不安的色彩。副部则用了和声变奏手法，使明朗、柔和的抒情主题获得了色彩的变化。

**例 634**




**谐谑曲概述**

谐谑曲这一体裁是来自贝多芬继承自海顿、莫扎特的小步舞曲，再经过发展而成的形式。在贝多芬以后，谐谑曲常用于交响曲、奏鸣曲或室内乐套曲中，作为取代小步舞曲的一个乐章。肖邦发展了这体裁，将谐谑曲写成独立的、较大型的钢琴曲。贝多芬的谐谑曲充满兴高采烈的机智或具有精神的力量；门德尔松的谐谑曲更多地写童话般的境界；肖邦的谐谑曲则表现戏剧性或哲理性的激情，大多不限于谐谑、嬉戏，而有着更深刻的思想情感的宏大的气势。

李斯特认为肖邦的练习曲和谐谑曲最能说明他自己阴郁的一面，他说："他的多数练习曲和谐谑曲，都在表明激烈的愤怒及绝望的情绪，时而会有辛辣的讽刺，顽固的自尊。他的音乐所具有的阴郁的侧面，并不像他那优美的诗一般的曲调那样被人理解，也引不起人们的注意。肖邦个人的性格也因此成为被人们误解的最大原因。肖邦为人亲切，有礼正直，才貌双全，内向恬静，经常的会表现出快活的样子来"。

*b 小调第一谐谑曲 Op. 20*

这首谐谑曲创作于华沙起义失败不久，它充分体现了肖邦对祖国沦亡的悲愤和焦虑不安的心情，以及对祖国的思念。乐曲中充满着史诗般的气势，根本没有诙谐性。一开始的两个大胆的不协和和弦，曾经大大地震惊了肖邦时代的人们。音乐好象是在尖叫、呐喊，既有悲痛、失望的哀鸣，又有愤慨、抗议的激情。尼克斯对此表示："这不是失望的叫声吗？接着的是被环境的障壁所幽禁闭固的灵魂，努力想冲破它，却遭到失败绝望。最后疲惫不堪，

陷入田园风的美丽梦想。但是，当元气再恢复，斗争是否还要再开始呢?”

乐曲中出现的一长段缓慢如歌的抒情乐段，采用了一首波兰古老的摇篮曲，像是对亲爱的祖国的回忆，也像是祖国母亲在安抚着她那些心头满是创伤的儿子。这首摇篮曲原是表现圣母给襁褓中的耶酥唱的催眠曲的内容：

“睡吧，我的小耶酥，

睡吧，我的小珍珠，
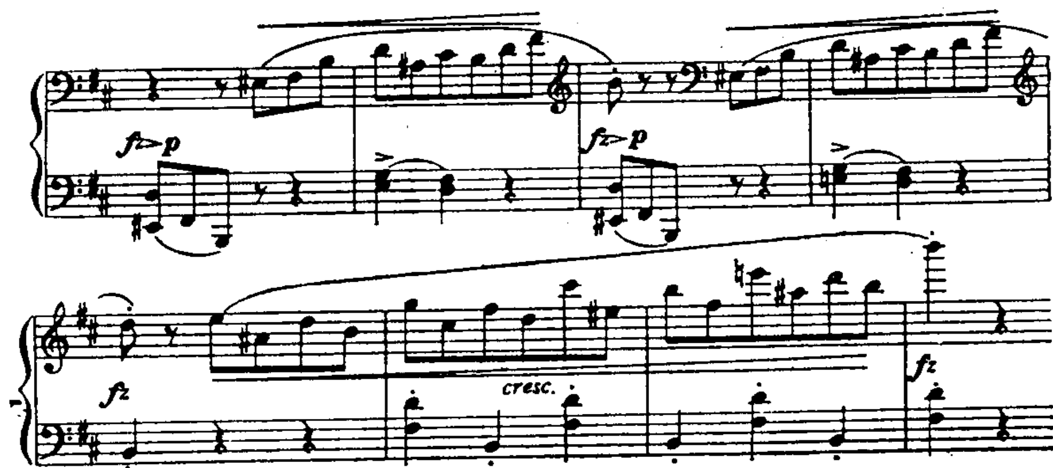
睡吧，我可爱的小宝贝。

当你哭的时候，

妈妈在抚爱着你。”

但是乐曲后来几次出现的不协和和弦，终于打断的这个美梦。最后进入不断挣扎、搏斗、渴求的情绪之中，直到结束仍然未看到光明的前景。

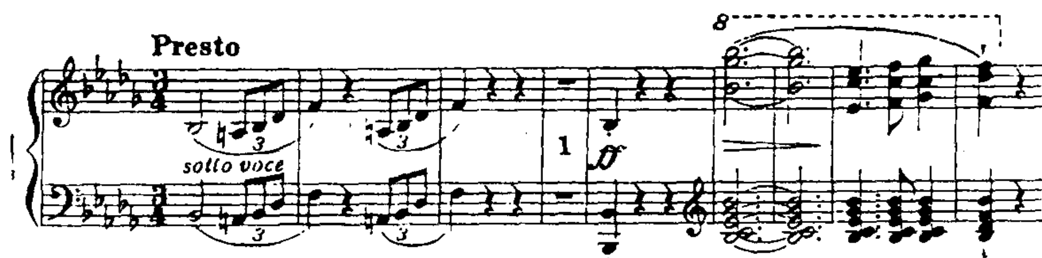
**例 635**




**降 *b* 小调第二谐谑曲 *Op*. 31**

这是肖邦 4 首谐谑曲中最著名的一首，也是唯一具有谐谑性质的谐谑曲 。它没有第 1 首的悲剧性冲突，而有一定的幻想性和戏剧性，内里也不乏抒情、歌唱性的优美段落，因此，成为经常被演奏、最受欢迎的一首。舒曼说：“这首谐谑曲热情的性格，使人想起以前肖邦的同类曲子，非常富于魄力，把简单、容易、大胆、可爱、憎恶都溶于一炉，把它比拟为拜伦爵士的一首诗，并非是不恰当的。”
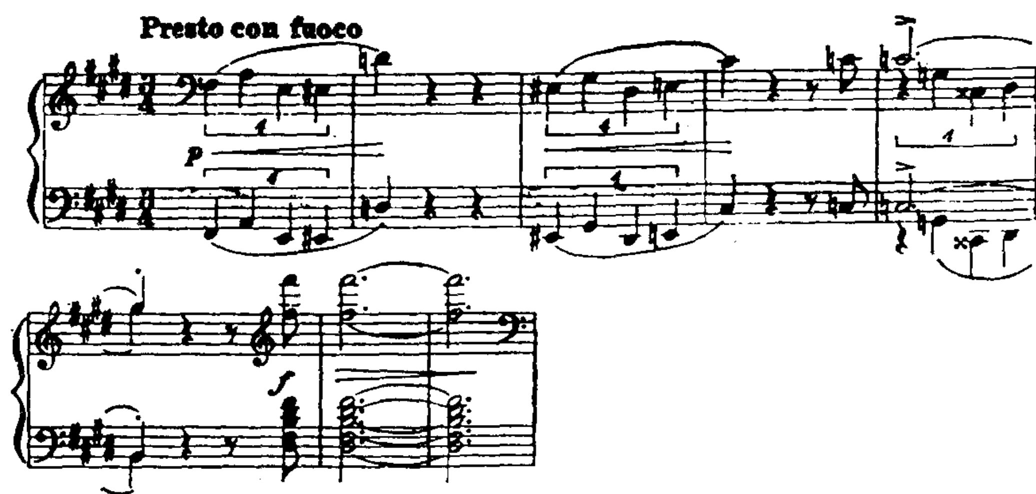
**例 636**




*升 c 小调第三谐谑曲 Op.* 39

作品完成于 1839 年夏天，在情人乔治·桑家里。这首谐谑曲 的主题素材精练、结构简明，全曲基于主题与两个副主题强烈对比的音乐形象。主题坚毅、挺拔，用双八度齐奏。

**例 637**
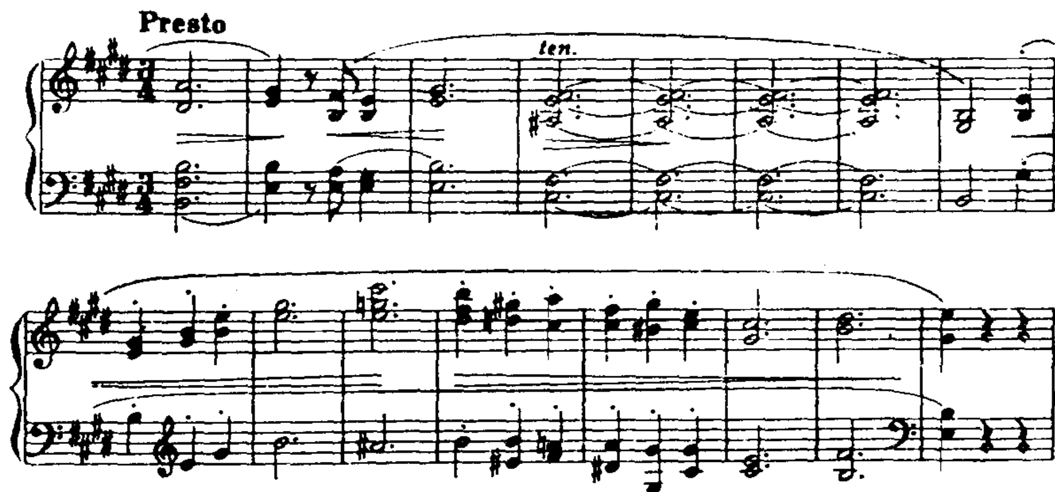



速度记号是有魄力的急板(*persto con fuoco*)，但是库拉克主张说："肖邦所要求的急速乐曲，用现在那种强有力的平台式钢琴，反而会造成乐曲外形的模糊不清，而失去力度，所以应该以适当的速度弹奏。"因此，这首谐谑曲如果弹得太快的话，一定要有较深厚的功力，不然到了必须更快速的尾声时，反而会失去应有的对比。

速度转慢的第二主题在降 *D* 大调，有圣咏合唱的风格。全曲在富有多种优美转调的变化中进入再现部，最后在激烈而热情的尾声中结束。

*E 大调第四谐谑曲 Op.* 54

肖邦的晚年健康每况愈下，但他的精神，感情并不随之虚弱，相反地却相当坚强，这一点可以在他的作品中感觉出来。这首最后的谐谑曲，比他在8年前发表的第一谐谑曲更为优异、轻快，也隐藏着幸福的情绪，其乐思单纯、明朗，没有上3首那样华丽而富于幻想性。乐曲的主题是活跃、轻巧的。

**例638**




中段的主题旋律纯朴如歌。尾声是全曲中最优异的，不论是技巧、内容，都有到达巅峰的感觉。

**即兴曲概述**

即兴曲这个名称是舒伯特首先创用的，它并没有明显的体裁特征，一般是指作曲家未经事前预备而临时作成的乐曲。肖邦一共写有4首即兴曲，在这些乐曲中我们可以看出肖邦的即兴发挥的天才，在肖邦的即兴曲中，不是无规则的发展，而是有着明显的统一性。因此哈聂卡说："肖邦的即兴曲，是在自由性之中有着一贯的形式。看来像是自由、独特，却可以感觉到构成上的严密。"
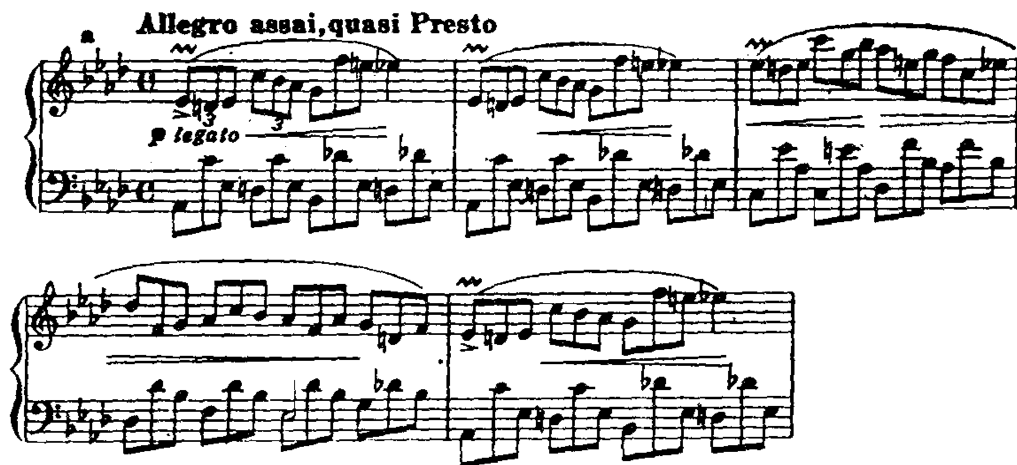
肖邦的4首即兴曲大多由"快—慢—快"对比的三段式构成，而和"慢—快—慢"对比性的三段式夜曲相反，是以快速的即兴性为主，不似夜曲以慢速抒情为主。

*降A大调即兴曲 Op. 29*

这是最明朗、最爽快的一首即兴曲。主段看起来是两个声部，而实际上隐藏着好几个声部。右手奏的快速旋律优美如歌，熔器乐性和声乐性于一

炉。乐曲的构成为三部曲式，全曲以喧嚣、戏谑、敏捷的形态贯通，其左右手的连续三连音的摇动音型非常迷人。尼克斯对这一段说："像是泉水池的水泡闪耀发光，岸边的阳光照在水面上"。中段的情调转变，变为沉着镇定的情绪，当主旋律结束，马上又回到原来那种喧嚣的旋律，并导入尾声。
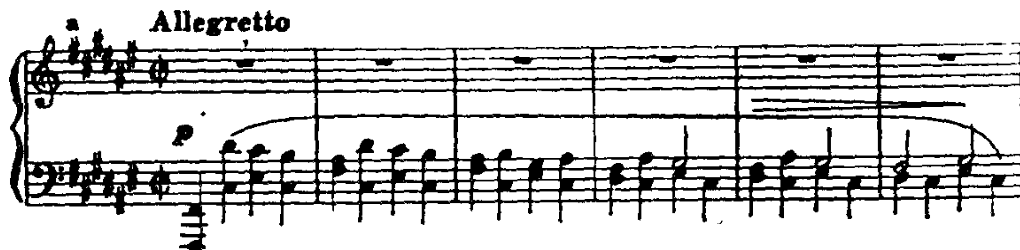
**例 639**
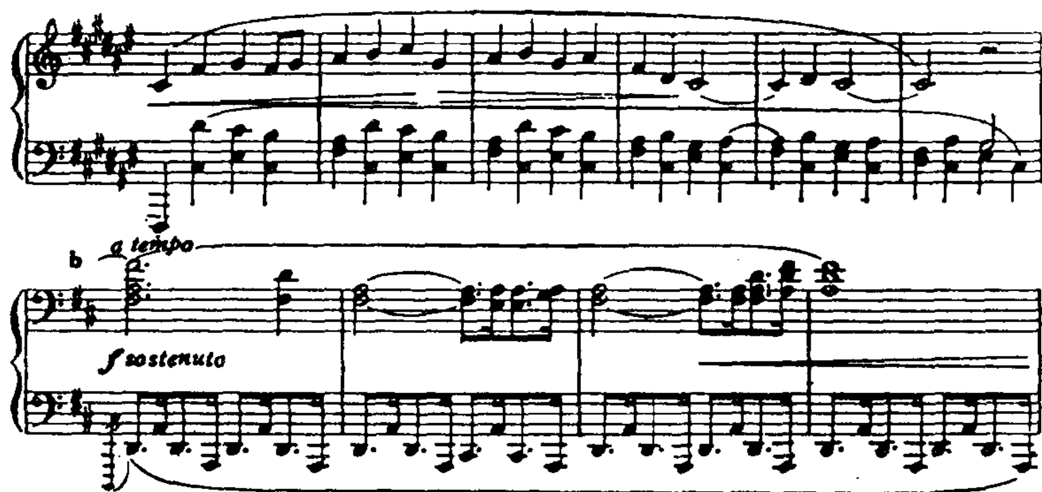



*升 F 大调即兴曲 Op. 36*

对于这首即兴曲有人认为具有标题性，开始仿佛是一首低吟的摇篮曲，中段响起了战斗的音调，接着宛如骑士驰去，留下他的爱人继续在唱着摇篮曲，后来随着主题旋律的加花变奏和音型的加快，似乎出现了光明和希望的景象，直到最后乐曲以乐观的情绪结束。这首即兴曲虽然没有第 1 首那种美丽的线条和形式上的整齐，但是相反地在情绪的深度及强烈上，却有过之而无不及。在表现形态上，又具有叙事曲的叙述要素和夜曲的冥想要素。

**例 640**
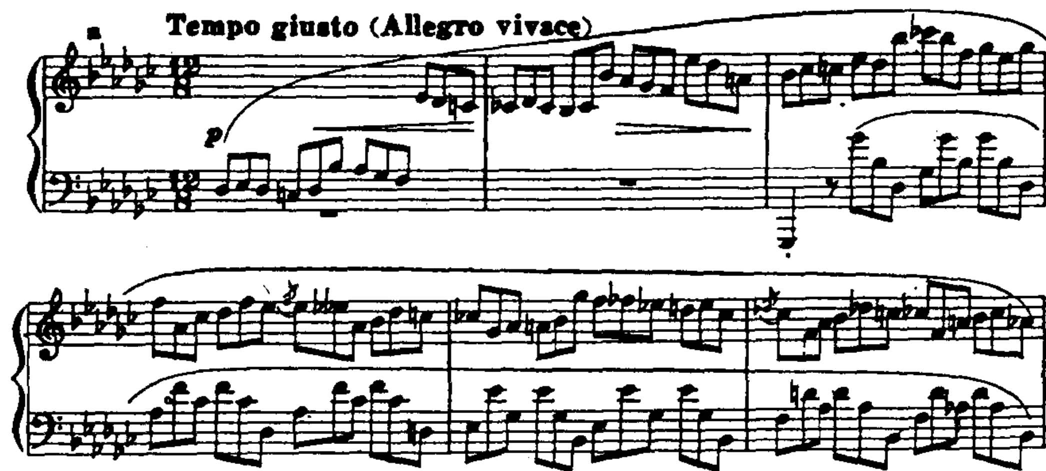





降 *G* 大调即兴曲 *Op*. 51

此曲深具美的魅力，但在肖邦的即兴曲中是很少被演奏的。乐曲柔美、雅致，采用三部曲式。尼克斯说："相对方向蛇行一般的二声部律动及旋律型，使人想起第一即兴曲，不过两者的性格完全不同。初期有新鲜的特征，后期是病态似的不安，有哀伤的特征。松懈无力的半音阶进行及三度、六度音之连续动摇后，中段有了很大的安定感，尤其呈示了降 *D* 大调和弦的力与热，有非常优异的雄辩效果。不过，这里还是有着哀伤的半音阶经过音及辅助音。而那些忧郁的、断断续续的伴奏情绪一点也不快活。乐曲本身虽然很美丽，但整个是处在不健康、有待拯救的情绪中"。

**例 641**

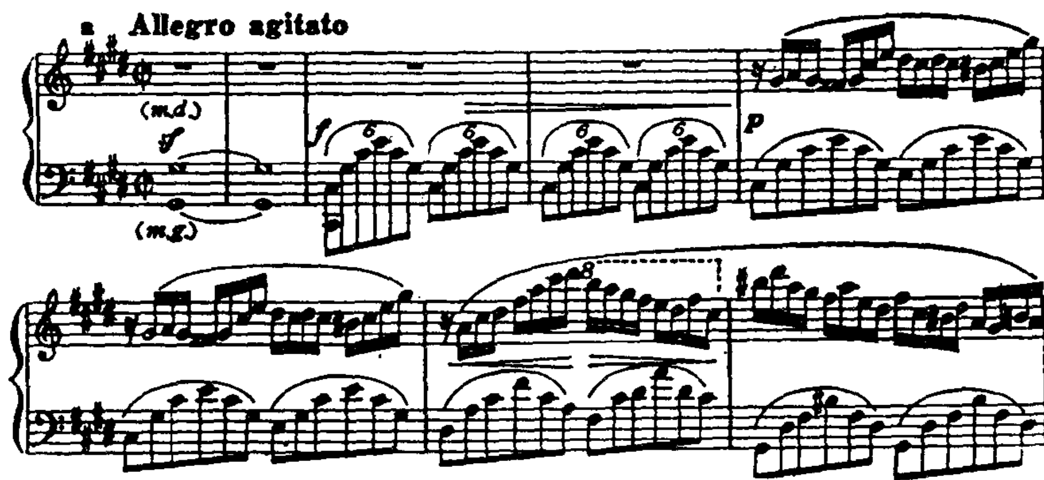


*升 c 小调幻想即兴曲 Op.66(遗作)*

这是被经常演奏的一首即兴曲，是肖邦 24 岁时的作品，但不知为什么未能在他生前出版，直到他死后，才在乐谱夹里被发现，1855 年出版，标题“幻想”是当时所取，从此留传后世。

全曲情绪热烈，富有光彩，中段旋律优美动听，但结束较草率，很明显是因未经修改定稿所致。

**例 642**
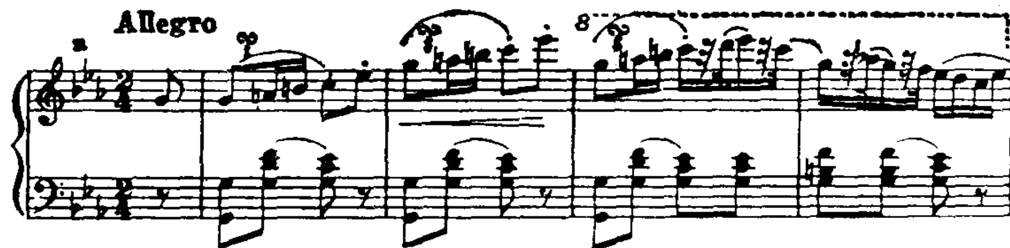



*c 小调回旋曲 Op.1*

肖邦最早出版的作品应该是这一首，虽然是肖邦的第一号作品，却没有作曲经验不足的未成熟感，以及创作上的生硬，乐器处理不当等缺点。舒曼得到这首作品后，写信给克拉拉的父亲说：“我得到了肖邦最初的作品(我确信这是十来岁时创作的)，这是很优秀的作品，妇女们会说它是绅士，曲中隐藏着许多的精神，演奏并不困难，你不妨让克拉拉弹弹看。我确信这首作品与第二号作品之间，一定相距两年……”

1825 年华沙的出版社利用华沙音乐院的演奏会，表示对 15 岁少年肖邦的关心，出版了这首回旋曲。

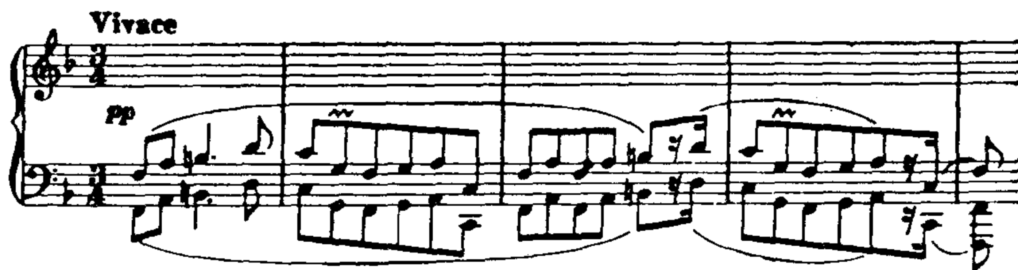
**例 643**




**F 大调玛祖卡舞曲型回旋曲 *Op*. 5**

这首乐曲是肖邦初期作品中最富于波兰民族风格的一首，作于 1826 年，最初出版时并无编号，后来在莱比锡及巴黎再版时才有的作品编号。
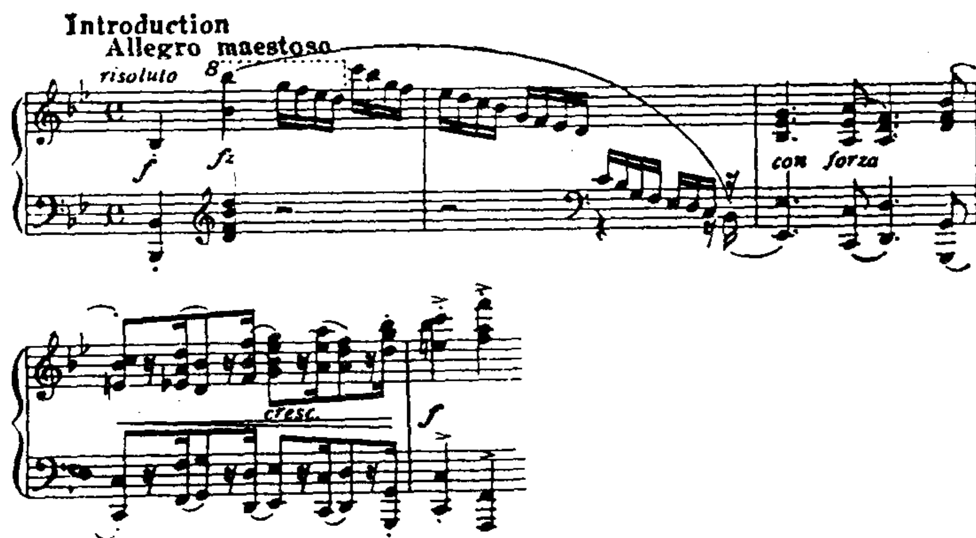
**例 644**




**降 *B* 大调华丽变奏曲 *Op*. 12**

这是肖邦取自歌剧作家艾洛尔的歌剧《柳德维克》中的咏叹调《我要出售外衣》而写成的变奏曲。对此曲向来看法不一，有人认为肖邦破坏了原来的旋律，代之以陈腐的装饰音来装饰。在变奏部分多少发挥了肖邦的独创性，除此之外可以说是全面性的失败。但克拉克站在钢琴教师的角度认为，事实上这是经常被使用的练习教材，她说："虽然这首变奏曲并非肖邦的重要作品，但是由于乐曲是以多种趣味组成，教师们为了得到优雅的演奏而乐于采用此曲"。
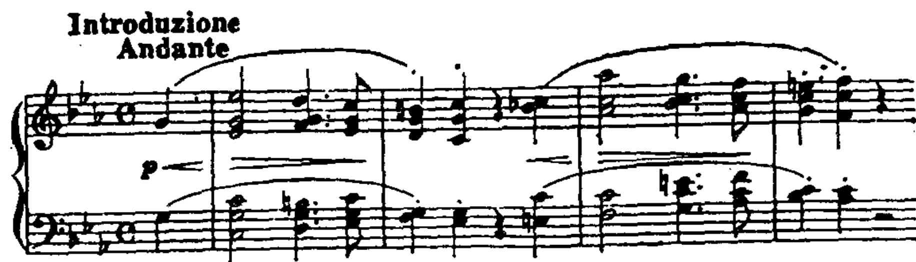
例 645




**降 *E* 大调回旋曲 *Op*. 16**

这是肖邦为学生写的作为练习用的乐曲，其中要求在手指繁忙的运动情况下，要有华丽的演奏效果。

例 646
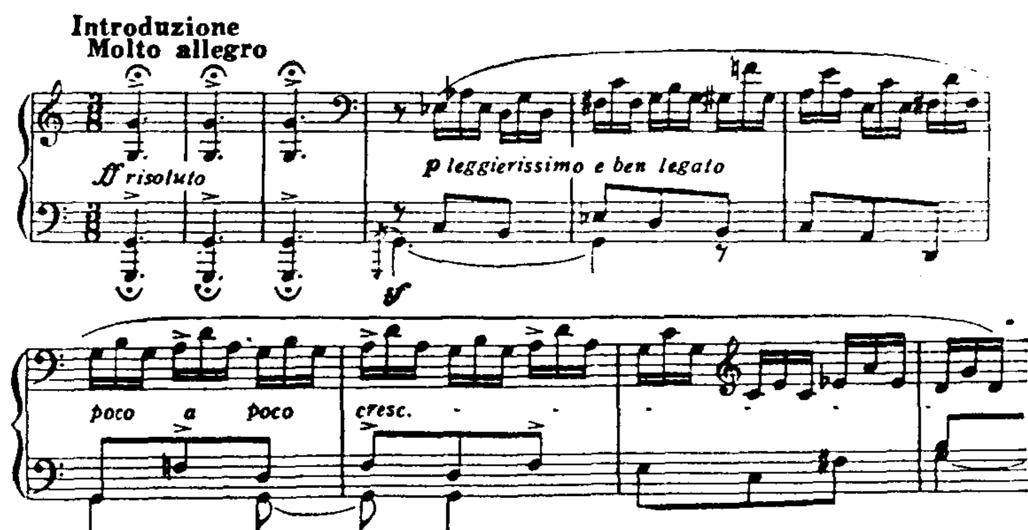



***C* 大调波莱罗舞曲 *Op*. 19**

尼克斯认为这是肖邦少年时期的作品，他说："因为乐曲中到处充满了肖邦少年时期的形态，不仅如此，而且还具有少年时期的性格—那是意味着太过于激烈的、非诗情的"。

乐曲除第一主题外，其它部分的乡土色彩比较单薄。全曲的调性为：序奏是 *C* 大调，波莱罗舞曲部分由 *a* 小调开始，第二主题构成的尾声结束于 *A* 大调。
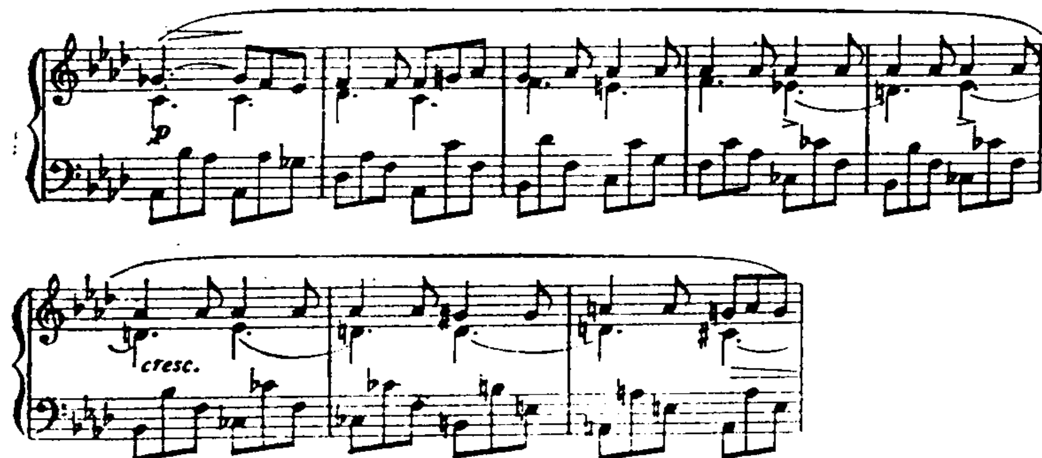
**例 647**




**降 A 大调塔兰泰拉舞曲 *Op*. 43**

这是肖邦唯一的一首塔兰泰拉舞曲，1841 年作于情人乔治·桑的家中。他曾在这个时期在那儿写信给友人冯达纳说："寄给你一首塔兰泰拉舞曲，请为我抄谱。但是请先到修桑杰，不！德乌贝纳斯或许好些。（修桑杰和德乌贝纳斯均为出版社）。顺便请查看一下德乌贝纳斯编印的罗西尼的歌曲集，其中有一首 *F* 大调的塔兰泰拉，我想知道它是用 6/8 拍还是 12/8 拍写的。虽然这两种拍子都有人使用，我要用罗西尼的方法。所以，如果是 12/8 拍、或是有三连音的 4/4 拍的话，抄谱时请把两小节抄成一小节。请全部完整地抄写，勿使用反复记号。请快速抄好，连我附上的致舒伯特的信函一起交给雷俄。正如所知，他将于下个月的 8 日以前来到汉堡，我不想使 500 法朗落空呀！德乌贝纳斯方面还有时间，稍缓无妨。如果我的草稿在韵律上不够正确的话，务必请重新抄清。请你抄写这种无聊的东西，一定很难堪的，以后当尽可能地不以这种事来麻烦你。请替我查一查我作品的编号一那是玛祖卡，也许是圆舞曲吧。然后在这首塔兰泰拉舞曲接上那个作品号。"

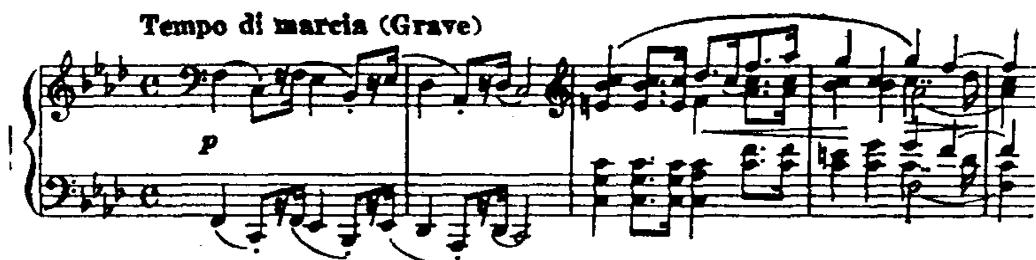
**例 648**




***f* 小调幻想曲 *Op.* 49**

肖邦这首乐曲的形态类似他的叙事曲，但他全部采用的是三拍子节奏。在这里肖邦并不叙述古老的传说或爱情故事，他所谈及的是自己的现实生活，颇有戏剧性的重大事件。关于此曲流传着一段说是描绘肖邦与情人乔治·桑之间的吵架与和好经过的轶事。李斯特说这段故事是钢琴家布拉第米尔·德·巴哈曼亲自听肖邦讲的：一天傍晚，肖邦正坐在钢琴旁，心情闷闷地。突然有人打开他的房门。他把这无聊的声音以音乐的律动反映在琴键上。这首幻想曲的第二小节右手的音即在描绘这一段情形。第三、第四小节是肖邦在说："请进来、请进来吧！"房门开了，出现的是李斯特、乔治·桑、卡缪·普勒夫等人，合着进行曲严肃的节拍，他们走了进来，围绕在肖邦的身边。乘着激烈的三连音的伴奏，肖邦唱出不满的 *f* 小调神秘曲调。与他争论着的乔治·桑，现在跪在他的跟前恳求允许。旋律立即转为倾诉般的降 *A* 大调部分。当转为 *c* 小调，又逐渐地激烈到高潮。到第二段进行曲，原来是闯入者迅速地退出。剩下的曲调除了 *b* 小调和缓的慢板部分之外，其它部分主要的为反复及发展，到这里肖邦混乱的心情才得以平静。当然这只是个传说，在听这个乐曲时还是应该照自己的理解去欣赏。

例 649
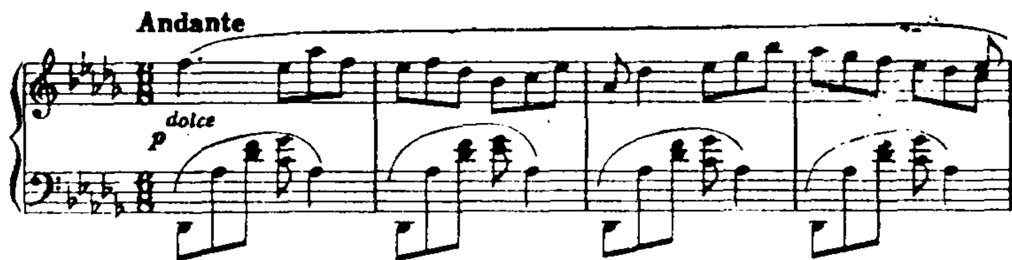



**降 *D* 大调摇篮曲 *Op*. 57**

这是肖邦创作的唯一的一首摇篮曲，他将这一古老的音乐体裁加以艺术加工和提高，使之散发出夺目的光彩与诗意。曲中的和声、旋律，以及伴奏音型都极其简单，只用了两个和弦，不断重复同一伴奏音型模仿摇篮摇动的节奏，这一音型不断重复了 68 次之多。最初的 3 次变奏，我们能清晰地听到摇篮曲的旋律在不断反复吟唱着，并在曲调下方加上了陪衬声部，使旋律音响更为丰满。后来的几个变奏，旋律的加花装饰越来越复杂。肖邦在这些变奏中，乐思如潮般自如地展开着，使钢琴发出了丰富多采的音响。直到第十变奏，乐思又回到开始时的摇篮曲的主题音调，这温柔的歌声绵绵不绝、缭绕耳边。由于肖邦得心应手地不断运用钢琴化的旋律进行，使得乐曲内容非常充实。其主题变化重复达 16 次，但并不像一般的装饰变奏那样段落分明，而是将其织成一支自始至终连成一体的扣人心弦的抒情旋律。

自从这首乐曲于 1843 年问世以来至今，在同类体裁的钢琴作品中还未有可以相媲美的作品。

例 650
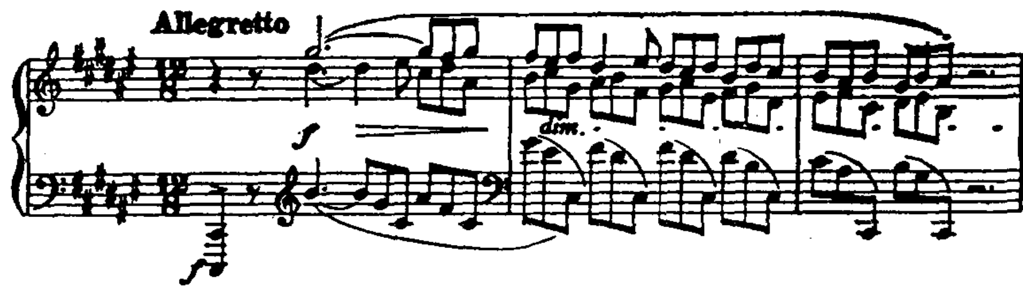


**升 *F* 大调船歌 *Op*. 60**

肖邦只作了这一首船歌，这是纯粹的威尼斯水乡著名的船夫之歌。典型的船歌是 6/8 拍子，其强拍在第一拍，弱拍在第四拍。肖邦则变为 12/8 拍，把强拍放在第一拍及第七拍，弱拍在第四拍及第十拍，并且将旋律线延长，使之更为流畅。

创作此曲时，肖邦与其情人乔治·桑的亲密关系行将破裂，乐曲充分反映了肖邦这一时期内心的孤独与悲愁。这首乐曲的构成，不论是从整体或是主题材料精密的发展，旋律或和声上的优雅等等，都称得上是肖邦最完美的杰出作品。有人称这首船歌是“坐在船上，只知道自己天地的一对恋人，情意绵绵的戏剧性对话”。这也是肖邦全部作品中最要求表现手法及用心来演奏的很难的乐曲之一。
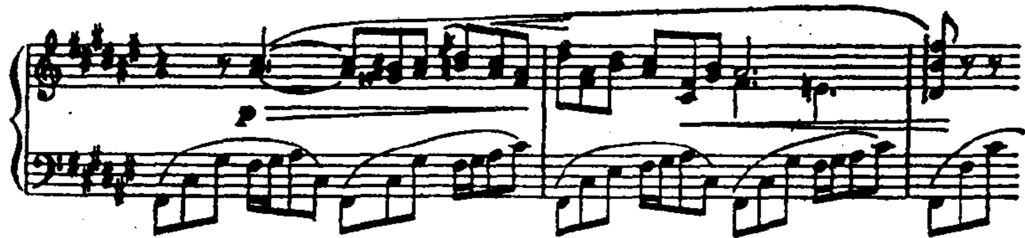
乐曲一开始呈示的序奏主题采用三度、四度、五度、七度等音程的重奏，宛转悠长，蕴含着淡淡的伤感和忧愁。

**例 651**




序奏主题之后出现两小节犹如荡浆的伴奏音型，接着，乐曲在这个伴奏音型的衬托下，轻轻地呈示出第一主题。这一主题起伏回荡，带有较强的歌唱性，仿佛诉说着忧伤的心事。

**例 652**
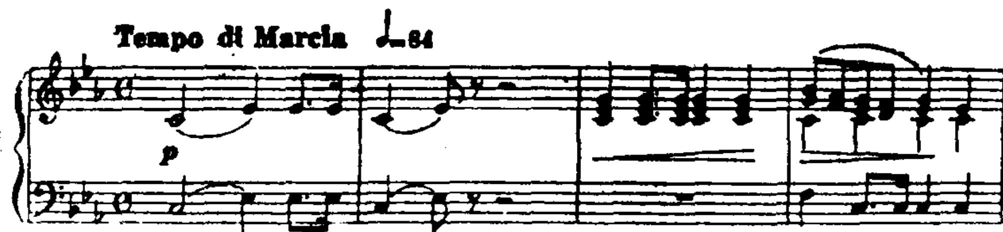


这个主题反复两遍后，发展成为新的旋律。随后，在 *A* 大调上呈示出第二主题。这个主题旋律平静舒展，犹如绵绵的沉思，充满了宁静的气氛。这一主题经发展后情绪步步高涨并形成高潮。之后两个主题相继再现，最后用明确的终止式结束。

**c 小调送葬进行曲 *Op*. 72—2（遗作）**

这是肖邦以管弦乐色彩效果创作而成的乐曲，作于 1824 年。乐曲中富于甜蜜优美的旋律，特别是中段的降 *A* 大调更是如此。
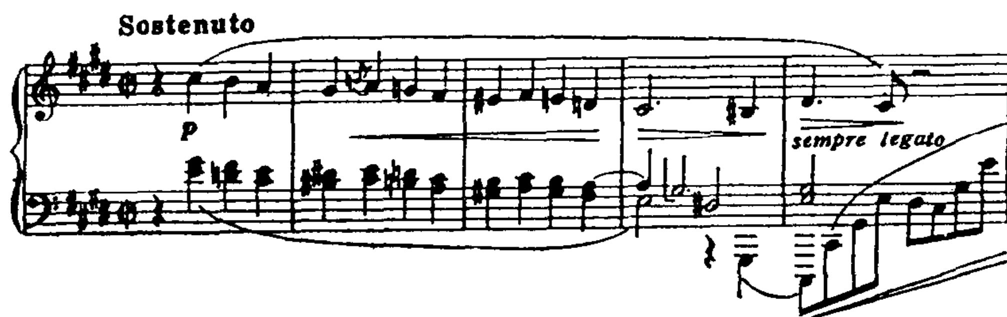
**例 653**




**升 c 小调前奏曲 *Op*. 45**

这是肖邦 24 首前奏曲之外单独发表的一首前奏曲，作于 1841 年。有人认为这首曲子要比那些曲子更像前奏曲。乐曲采用如歌的行板（*Sostenuto*）3/2 拍子，三部曲式。

**例 654**



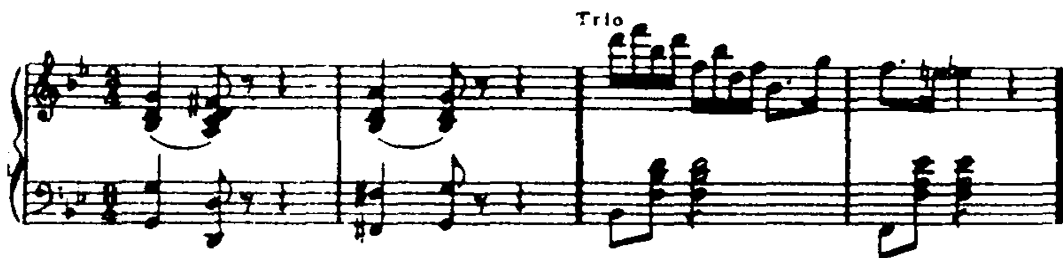

**g 小调波洛涅兹**

这是肖邦在 1817 年 7 岁时所作的第 1 首钢琴曲，当时肖邦在钢琴演奏上已显露惊人的天赋，在他这首波洛涅兹出版后，华沙的文艺杂志《华沙评

论》上发表了齐布尔斯基撰文的评论："这位今年仅 8 岁的波洛涅兹作曲者，是一个再难的钢琴曲在他手中弹来都轻而易举的。……如果他生在德国或者法国的话，毫无疑问一定立即扬名世界。这个报导只要唤起读者知道，我国也有仅仅 7 岁的小朋友能谱出这样的作品便足够了。"

乐曲的内容非常明朗，曲中和声的运用、强烈的节奏、丰富的转调感都已具备，甚至左手的用法也巧妙无比，中间部有着优美的旋律。

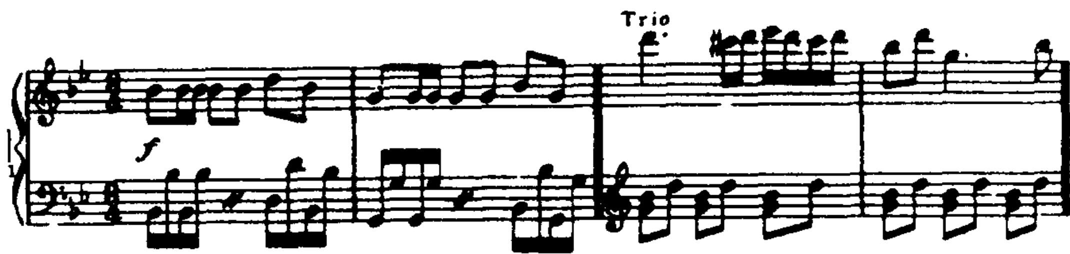
**例 655**




**降 *B* 大调波洛涅兹**

这首波洛涅兹也是肖邦 7 岁时的作品，肖邦的父亲在他为肖邦这首曲子的手抄谱中亲笔写下："8 岁的肖邦作曲的钢琴用波洛涅兹"等字样。乐曲的波洛涅兹部分共有 22 小节，另加 16 小节中间部。

**例 656**




***e* 小调第 1 钢琴协奏曲 *Op*. 11**

肖邦共写有钢琴协奏曲二首，这首第 1 钢琴协奏曲作于 1830 年他 20 岁时，第 2 钢琴协奏曲作于 1829 年 19 岁时，由于第 2 钢琴协奏曲比第 1 钢琴协奏曲后出版，尽管先创作一年，仍被称作是第 2 钢琴协奏曲。肖邦 20 岁之前在自己的祖国度过，那时的创作基调乐观开朗，有着年轻人的热情冲动和细腻的抒情，但有人认为还缺乏思想深度，过于华丽纤细。此外，年轻的肖邦对管弦乐队写作的驾驭能力不足，在这部作品中，乐队的表现力比较弱，

经常只起为独奏乐器伴奏的作用，但正因为如此，使音乐纤细柔美，富于诗意，尽管有不少作曲家为它重新配器，今日演奏会上仍然多用肖邦的原作。

肖邦在 1830 年 5 月 15 日写给友人的信中谈及这首协奏曲："新协奏曲的慢板乐章是 *E* 大调，我并不特别要求这部分强劲的力度，相反的，我是以浪漫的，略含忧郁的心情作了这首乐曲。必然让人产生像是在眼望着一个能引起无数快乐的回忆那样的印象不可，比如像是美丽的春天的明月良宵那样的印象。"同年的 9 月的一封信中又说："一弹这首乐曲，就会使我禁不住陷入像从前对钢琴一窍不通的时候那样的惶恐，我深觉这是非常特殊的演奏。因此，我担心我也许会弹不好它"。从此可以看出此曲演奏技巧的要求是很难的。

第一乐章　庄严的快板（*Allegro maestoso*），*e* 小调，3/4 拍子。结构上完全遵循古典协奏曲第一乐章的形式，是有双呈示部的奏鸣曲式。一开始先由乐队奏起庄严有力的第一主题，它是这个乐章中唯一音响浑厚，较有气势的因素，在不断发展的过程中起着重要的作用。

**例 657**




第二主题出现时音量突然减弱，由弦乐器以 *E* 大调奏出歌唱性甜美的旋律。

**例 658**

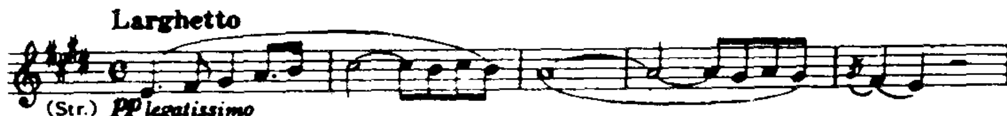



当这个旋律反复几次后，再度呈示第一主题，随后引出钢琴独奏。第二呈示部完全突出诗意和华彩的钢琴演奏。钢琴一进入即极尽技巧化而华丽地奏出第一主题，预示了全曲的炫技风格。展开部是 *C* 大调，是先由钢琴处理第一主题后半段处开始，这里有大量炫技性的演奏，钢琴快速的音阶和半音的音流不停地奔驰，大幅度的分解和弦起伏涌现，双手弹奏的平行六和弦

反复推进，管弦乐只有单薄的音响。钢琴的力度达到顶端后便以半音阶曲折蜿蜒的下行，使音乐的推动力减弱并停顿下来。这时全体管弦乐队载着第一主题的旋律响亮的进入再现部，钢琴在第一主题后半进入。第二主题也由钢琴主奏，并移入 *G* 大调。最后由乐队合奏简洁有力地结束。

第二乐章　浪漫曲，甚缓板（*Larghetto*），*E* 大调，4/4 拍子。这个乐章就是前面肖邦在给友人的信中说到的意境，实际上这是一首典型的夜曲。由加上弱音器的小提琴以极其柔和的音色缓缓奏出微弱的引子，它像洒满大地的银色月光，抚慰着人们的心灵。

**例 659**




接着钢琴奏出如歌的主题。这以后，钢琴是唯一的主角，弦乐和偶尔出现的一两件管乐器以柔和安静的声音对它加以衬托。中间段落转到升 *C* 大调，仍然保持肖邦夜曲的常用织体，但情绪稍有起伏波动。这里，力度加强，并标有"激动的"表情要求。
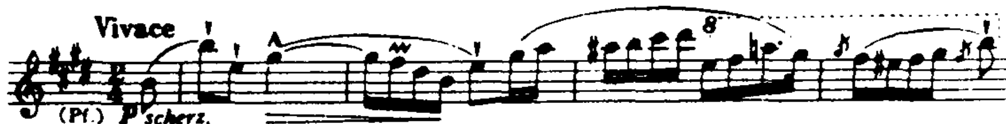
**例 660**




第三段再现了第一段的音乐，只是旋律移到小提琴演奏，钢琴以大幅度起伏的华彩音型加以装饰，仿佛沉入更美的梦境。音乐最后像烟雾消失一样结束。

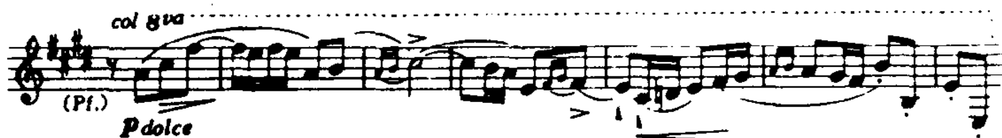
第三乐章　回旋曲，甚快板（*Vivasce*），*E* 大调。这是十分活跃、典雅而又高贵的回旋曲。演奏技巧也颇为出色。乐队突然奏起节奏铿锵有力的乐句，引出钢琴轻快活泼的音乐。它带有波兰民间克拉科维亚克舞曲的特点，然而一经肖邦诗意的处理，变得轻盈高雅、流畅舒展。

例 661




这个主题几经反复，时而加上轻巧的装饰，时而又回到它本来面目。在主题多次出现之间，插入色调不同的段落，乐队全奏引出钢琴性格果断的句子，也有弦乐队与钢琴相互对答、音响交相辉映的段落。

例 662




这一段落在不同的调上呈现之后，回复快速流动的音群。第一主题先在降 *E* 大调上出现，然后移高半音，回到主调，最后是华丽的尾奏，在辉煌中结束全曲。

### *f* 小调第 2 钢琴协奏曲 *Op*. 21

肖邦的这首钢琴协奏曲作于 1829 年，和第 1 钢琴协奏曲可以说是姐妹篇，用肖邦自己的话说是他在"幸福的日子里"写成的。作品反映了他初恋年代的心灵感受。那时，肖邦对在华沙音乐学院学声乐的女同学康斯坦莎·格拉德科夫斯卡很有好感，但他羞于对她表示爱慕之情，只是将这纯朴的热情全都倾注在了这首协奏曲中。肖邦在给友人的信中写到："可悲的是我似乎发现了我的理想，这半年来，我几乎每天晚上都梦到她，但是我还是从未跟她交谈过半句话。我就是在思念她这期间，写下了我的协奏曲的慢板乐章。"

这首协奏曲的初演是在 1830 年 3 月 17 日，由肖邦亲自担任钢琴主奏，据记载当时所有的预售票都被抢购一空，盛况空前。演奏会后肖邦马上将这一消息向他的朋友迪度斯通告，他说："*f* 小调协奏曲的第一乐章快板一开始即受到热烈的喝采（虽然一般听众并不熟悉），而且我认为这无非是他们想借此表明，大众懂得如何欣赏正统的音乐罢了。其实，任何一个国家都有

像这样故作理解状的假冒内行的人。慢板乐章与回旋曲乐章效果非凡，当奏完了这些之后，他们可就真的打从心底里鼓掌叫好了。”
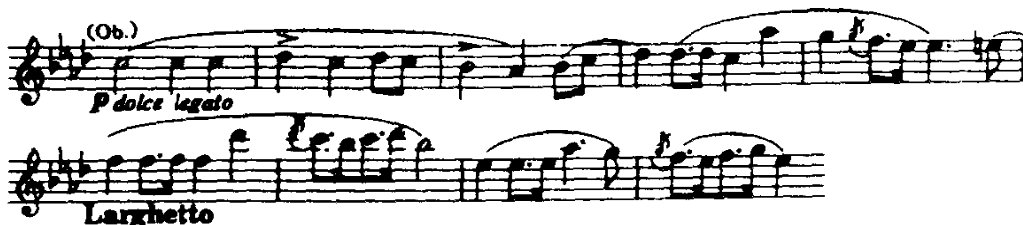
第一乐章　庄严肃穆的(*Maestoso*)，*f* 小调，4/4 拍子。仍旧沿用古典协奏曲传统的双呈示部结构，但是乐队的第一次呈示比较简练，更多的装饰和发展留给钢琴的第二次呈示。乐章一开始由小提琴庄严地奏出以一个富有特色的下行跳进动机引出一段悠长质朴的旋律，具有凝神幻想意味的第一主题。

**例 663**




宁静温柔的第二主题是肖邦最典型的优美动听的旋律之一，先由双簧管奏出，然后转第一小提琴接奏。

**例 664**
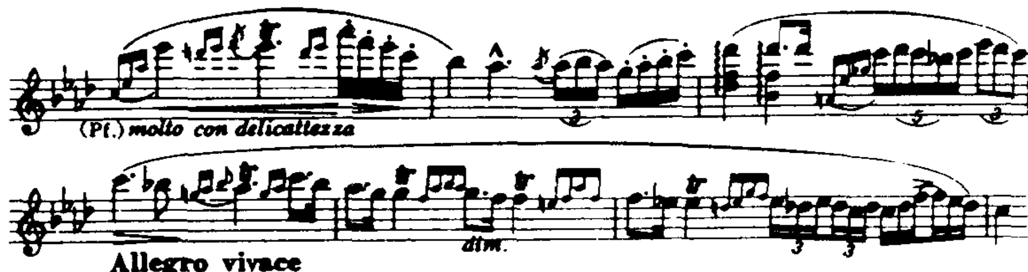



钢琴的呈示部另由一小段引子引入，在这里，肖邦自由地发展和丰富乐章的基本主题，为它加上各种具有独立意义的细小乐句。

展开部以第一主题为基础，其中钢琴与乐队的结合，处理得极为秀丽精巧。在再现部中，由于第一主题被缩小，抒情性更加突出。整个乐章的基本情绪是热情、明朗的。

第二乐章　甚缓板(*Largehetto*)，降 *A* 大调，4/4 拍子。这个乐章曾赢得了许多著名评论家的好评，李斯特认为“整个乐章乃是完美的典范”。肖邦在这个乐章中倾注了他对康斯坦莎·格拉德科夫斯卡的恋情，因此，有人将这个乐章称为“康斯坦莎的音乐画像”。肖邦在这里将情思绵绵的幻想，诚心诚意的表白化成优美的音乐主题，源源不断的流出，热情地倾诉着他对康斯坦

涉的爱情。主题反复三次，每反复一次，装饰就越加复杂、越加精致，尤其是插入喧叙调风格的间奏部分，使情绪更为热情。

**例 665**




第三乐章 活泼的快板（*Allegro vivace*），*f* 小调，3/4 拍子。在最后这个乐章中有着明显的民族特点，玛祖卡舞曲的节奏占有很重要的位置，描绘了一幕幕民间风格的场景，形象生动，意境清新。乐章一开始，钢琴立即奏出急速的第一主题，肖邦在这里特意标明了"纯朴但极优雅"的字样。

**例 666**




第二主题是真正热情焕发的玛祖卡舞曲旋律，在这奔放的旋律中，仿佛看到了舞蹈者粗犷的舞姿，显得非常豪爽。再现部以后，有一较长的尾声，肖邦在钢琴上尽情地发挥了辉煌的演奏技巧，这里充满着蓬勃的活力和灿烂的光辉，表现出他对生活的无限热爱之情。



**舒曼，罗伯特·亚历山大**（*Schumann*，*Robert Alexander*）1810 年生于茨维考，1856 年卒于恩登尼希。德国作曲家、钢琴家、指挥家、评论家。

舒曼是 19 世纪的进步浪漫主义艺术最卓越的代表人物之一。他的创作，同海涅及其他一些德国艺术家的诗歌相似，而同 20～40 年代德国小市民阶层的霉烂腐朽、令人窒息的空气形成了对比。他的创作，向那个精神生活极其贫乏的世界提出了大胆的挑战，它

号召大家来进入一个具有崇高的博爱精神的天地，它歌颂了情感的丰富、美妙及其取之不尽的力量。鼎沸的热情、激烈的冲动或兴奋的浪漫想象，是他的音乐的最普遍的特色。他是舒伯特和韦伯的一脉相承的传人，他继承了德国浪漫主义音乐的现实主义、民主主义的方针。他的作品，同他本国的描述民间日常生活的艺术这个基础，同德国古典音乐的遗产都紧密地联系在一起。在音乐史上，他是最大胆的革新者之一，他力图扩大音乐的范围和表现方法，在音乐中更精确、更具体地反映出现实。因此他极力将音乐写得同文学、诗歌非常相近。他大胆地提出并解决了许多新的创作问题，他革新了音乐形式，创造了自成一家的风格。

舒曼是最伟大的钢琴作曲大师之一，他以一系列富有诗意之作充实了钢琴音乐的宝库，他的钢琴曲将古典的结构和浪漫的情趣融为一体。他的钢琴作品，集中表现了许多日后成为浪漫主义时代钢琴风格的习用语汇的特征。他的音乐中的主观因素和文学因素表现在以名字为主题，例如《阿贝格变奏曲》中的 *Abegg*，《狂欢节》中他 1834 年的恋人爱纳斯坦·封·弗里根的出生地阿什(*Asch*)，《6 首赋格曲》中的巴赫(*Bach*)；也表现在将音乐风格同人挂起钩来，在《狂欢节》中同肖邦、帕格尼尼和克拉拉·维克(基亚里娜)挂钩，在《大卫同盟舞曲》和《狂欢节》中同反对庸俗市侩的理想社会大卫同盟挂钩，在《克莱斯勒偶记》中同霍夫曼的《卡罗特式的幻想篇》中的一个人物挂钩，不同于柏辽兹用音乐作戏剧性叙述。舒曼的钢琴作品大部分是套曲，它们都是由一些篇幅短小的乐曲合成的，这些小曲的体裁，有既抒情又具有戏剧性的；有绘画式的，也有“肖像”式的。这些套曲的新颖之处在于音乐形象异常鲜明突出、富有特征，并且自由地结合运用了组曲的原则和主题变奏曲的原则。

舒曼从小就表现出多方面的艺术才能，他 7 岁起就会作曲，即兴演奏也颇有天赋，很快就成为钢琴家。在父亲的鼓励下，对音乐与文学的兴趣与日俱增。他的父亲是一位书商、出版商兼作家。他父亲去世后，在 1828 年中学毕业时，因母亲的坚持而选读了法学，曾先后在莱比锡大学和海得尔堡大学就读。经过不断努力，直到 1830 年才完全献身于自己心爱的艺术事业。他跟德国有名的教师维克学习钢琴，后来维克成为他的岳父；跟指挥家兼作曲家多恩学习音乐理论。他采用了自己发明的一套特殊装置来拼命地训练手

指，据说是将右手的第四手指悬挂起来练琴，结果反而把右手就此练坏了，使他希望当一名演奏家的理想变成了泡影。坏事变好事，他得以有更多的时间作曲，他的作曲才能在19世纪30年代中达到了鼎盛时期，在这段时间里，他的最优秀的钢琴作品接二连三地问世。1833年他主办的《新音乐杂志》提倡新的浪漫主义风格，成为德国音乐中的新兴、进步的喉舌。他当了十年《新音乐杂志》的编辑和主要撰稿人，发表过许多出色的论文，抨击了音乐上的墨守陈规、沙龙音乐的鄙陋庸俗。他认为巴赫的音乐是一股源泉，具有巨大的振奋人心的势力；贝多芬的音乐则以这位大师的创作思想的恢弘格局、民主的性质、要求的严格、孜孜不倦的精神而令人倾倒。他认为浪漫派的优点在于它增强了民间、民族的因素和力图更具体地反映现实生活。他满腔热情地为舒伯特、肖邦、门德尔松、柏辽兹等人的作品写下了文章。他认为评论文章本身能和所评述的作品产生同样印象的才是第一流的评论。由此也产生了他的论著的别开生面的文体：其中有的是用书牍体写成，有的具有对话的性质、绘声绘色的戏剧场面的性质、信手写成的“日记随笔”的性质。诗意的联想和对音乐的自由阐释，在这些论文中起了很大的作用。

1840年舒曼与他从前老师的女儿克拉拉·维克结婚，克拉拉日后成为舒曼的钢琴作品的最著名的演释者。为了与克拉拉结合；他进行了激烈、紧张的斗争。当时，舒曼与克拉拉相互有了深厚的感情，但是克拉拉的父亲固执地不同意这门亲事，只是经过了法庭的判决后，他才无法再从中作梗。判决在1840年生效，这一年是舒曼创作异常高涨的一年，产生了100多篇声乐作品，他的几套最有意义的组歌就包括在里面，人们称这一年为舒曼的“歌曲年”。1839年以前，他只写钢琴作品，1840年开始扩大了创作范畴，他的创作涉及了交响曲、室内乐重奏曲、清唱剧、歌剧等体裁。

1843年莱比锡音乐学院成立时，舒曼被聘请为作曲教师，1844年迁往德累斯顿。舒曼还同克拉拉一道作过几次旅行演出，给他们的印象最悠久和最丰富的，是1844年去彼得堡和莫斯科的一次旅行，在那里他们受到了俄国音乐家和音乐爱好者的热情招待，得到了他们会心的理解。1850年又迁往杜塞尔多夫任指挥。1843年起，周期性出现精神失常的危机，使创作受到干扰，杜塞尔多夫的工作未能减轻病情。1854年2月27日，他莫名其妙地害怕起来，投身莱茵河中，后被打渔的人救起送进波恩附近的恩德尼希的一

家私人精神病院，直到去世。

**童年情景 *Op*. 15**

这是舒曼于1838年创作的钢琴组曲，共由13首钢琴小曲组成，在钢琴艺术史上是一部独特的作品，他力图在乐曲中深入儿童的心灵，展示他们所经历的情景。舒曼曾对夫人克拉拉说："由于回忆起你的童年时代，我在维也纳写下了这个作品。"按作品的内容来看是写儿童生活的，但是通常不把这部作品划入所谓"儿童钢琴曲"一类，因为它不仅是对儿童生活的简单描写，而是唤起成年人对童年情景的回忆。钢琴家维尔纳对这部作品说："《童年情景》这部作品可以看作是为成年人保持心灵的年轻化而写的曲集。"整个作品的手法精练，形象刻划准确，心理描写逼真，曲曲动人，颇有情趣。这部作品问世后，不仅受到少年儿童们的欢迎，许多成年人对它也是爱不释手。舒曼说："没有任何作品像《童年情景》那样，是真正从我的心里流出来的。"

全部13首都各加了标题，因为标题与内容十分贴近，所以只要看标题，就可大致了解乐曲内容。舒曼要求这13首小曲连续演奏，但其中一些精彩的曲子常被人单独演奏，如《梦幻曲》等等。

1.《陌生的国家和人民》

*G* 大调，2/4 拍子，这一曲是属于很富于浪漫性的旋律，表现儿童对神秘国家的憧憬与想象。

**例 667**




2.《奇怪的故事》

*D* 大调，3/4 拍子。有给人留下深刻印象的节奏，主要描写儿童在专心听大人们讲故事时天真、好奇的表情。

**例 668**




3.《捉迷藏》

*b* 小调，2/4 拍子，用诙谐的旋律描写互相追逐的情形，由顿音奏出的每分钟 120 拍的快速十六分音符，像旋风一样上下翻飞，立刻将人们引入了既紧张又欢乐的气氛中。

4.《孩子们的请求》

*D* 大调，2/4 拍子。旋律与第 1 首相同，但节奏完全相反，带有祈求和幻想的特点，很像孩子们在摇晃着身体在与大人撒娇，请求满足他们小小的愿望。

5.《无比的幸福》

*D* 大调，2/4 拍子。这一段由前段不间断地发展而来，乐曲用欢快的旋律和丰满的和声表现了孩子们获得最希望得到的东西后心花怒放的幸福心情，在人们面前展现了孩子们单纯率直的天性。

6.《重大事件》

*A* 大调，3/4 拍子。这是孩子们认为的“重大事件”。乐曲中夸张而单纯的顿音，生动形象地表现了孩子们紧张的神情。

**例 669**




7.《梦幻曲》

*F* 大调，4/4 拍子。这是舒曼所作乐曲中最为著名的作品。经常单独演奏，并被改编为小提琴、大提琴、竖琴、长笛、吉它独奏曲以及管弦乐曲、无伴奏合唱等，流传甚广。曲中充满了对美好未来的憧憬，那如梦境般的诗情，使人联想起幸福生活的种种情景。这首乐曲的主题材料非常简单，只有 4 小

节，但具有动人的抒情品格及幻想色彩。这段音乐素材，总共出现了8次，每一次起句的末尾都有变化，使音乐表情细腻而动人。其和声丰富但不复杂，使乐曲增添了一缕温和的情绪。精练的语言，鲜明的形象，使这首乐曲具有引人入胜的表现力。

**例 670**




8.《火炉旁》

*F* 大调，2/4 拍子。主题舒展柔和，形象地描绘了在冬日温暖的火炉旁，孩子依着慈祥的母亲，倾听着她轻轻的话语的图景。

**例 671**




9.《骑木马》

*C* 大调，3/4 拍子。音乐描写孩子们骑在木马上蹦蹦跳跳的情景。在持续音上奏出的切分节奏的主题，简洁生动，其晃动的节奏使人仿佛看见了在木马上晃动的小骑士们。在左手的中间声部，还有一个隐伏的旋律，好像是小骑士们齐唱着英勇豪迈的军歌声。

**例 672**




10.《过分认真》

升 *g* 小调，2/8 拍子。这一段写孩子们遇到了不寻常的事情。跨小节的切分音组成的主题，形成了严肃单调的特点，仿佛天真的孩子在一本正经，煞有介事地处理着什么大事。

11.《惊吓》

G 大调，2/4 拍子。乐曲从幽静、缓慢的抒情旋律开始，由抒情性段落和诣谑性段落构成，表现孩子们听到大人讲的恐怖的故事后害怕的情景。不稳定的旋律进行与和声刻划了孩子害怕而又好奇的心理。

**例 673**
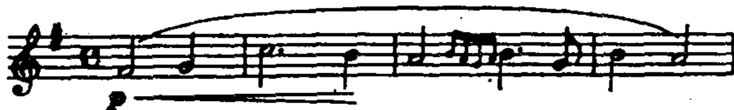



12.《孩子入睡》

e 小调，2/4 拍。这段音乐有摇篮曲的特点，低声部是一个很少变化的固定音型，轻轻晃动的节奏型及相隔一拍的模仿，形成了温和宁静的感觉，使人联想到在摇篮摆动中入睡的孩子。中间段落中 E 大调的明朗色彩，好象看见安然入睡的孩子的脸上露出了幸福的微笑。最后，音乐平静而舒缓，伴随孩子进入了梦乡。

13.《诗人的话》

G 大调，4/4 拍。这是组曲中唯一以成人为中心的乐曲。表现了作者怀念童年时代的感慨和忧伤心情。乐曲由第 1 首的曲调演变而成，蕴藏着深深的迷惘和惆怅。

**例 674**




**儿童钢琴曲集 *Op*. 68**

这个曲集的另外一个名称叫《为喜爱钢琴的小朋友们而作的圣诞曲集》，共收钢琴小曲 43 首。舒曼在给友人的一封信中写道："在写这一曲集的时候，似乎觉得自己已在开始了另一个新的作曲家的生活"。"《童年情景》是属于父母在回忆往事的情形下，为成长的孩子们而写的，而这一《圣诞曲集》，则是拥有先见的预感，是属于为了孩子们向往着未来而写的"。曲集中

的乐曲在创作时，很明显考虑到了使孩子们容易弹奏，在技巧上比较浅易，但这些短小的乐曲每首都有着非常惹人喜爱的旋律。

1.《旋律》

4/4 拍。这是舒曼为了满 7 岁的女儿玛丽的生日而写的曲子。旋律非常可爱，给人留下深刻的印象。

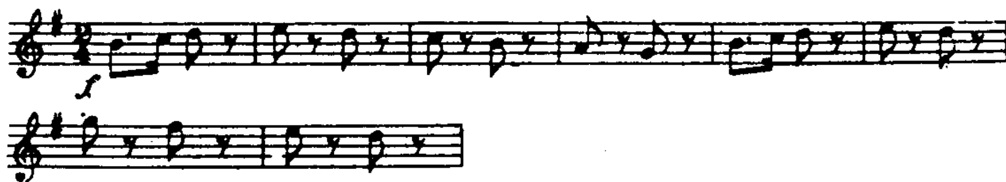
例 675




2.《战士进行曲》

2/4 拍。描写了孩子们在模仿战士，挺起胸膛精神抖擞地向前行进。
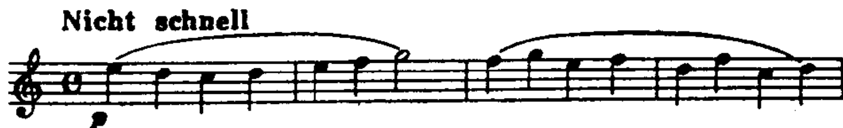
例 676



3.《无词歌》

4/4 拍。以儿童歌曲风格的旋律写成。

例 677




4.《圣咏调》

4/4 拍。平静而庄严的四部合唱。

5.《小曲》

4/4 拍。是轻轻开始的幼儿歌曲。

6.《可怜的孤儿》

·2/4 拍。描写一个可怜的孤儿孤独地一个人在玩耍的情形，乐曲缓慢地略带悲哀地进入。

**例 678**




7.《猎歌》

6/8 拍。写打猎的情景，猎号嘹亮地吹响，猎狗在飞快的跑着，马也在奔驰。乐曲充满清爽而快乐的气氛。

**例 679**




8.《粗鲁的骑士》

6/8 拍。有大家很熟悉的并非常喜欢的旋律。

**例 680**




9.《民谣》

4/4 拍。分三部分，前后两部分是有如倾诉似地，中间部分则是快活的。
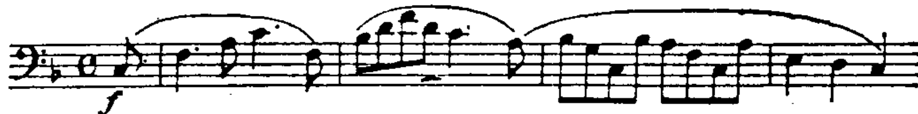
**例 681**




10.《快乐的农夫》

4/4 拍。这是人们非常熟悉的乐曲，流传很广，并被改编为其它演奏形式演奏。乐曲清爽快活。
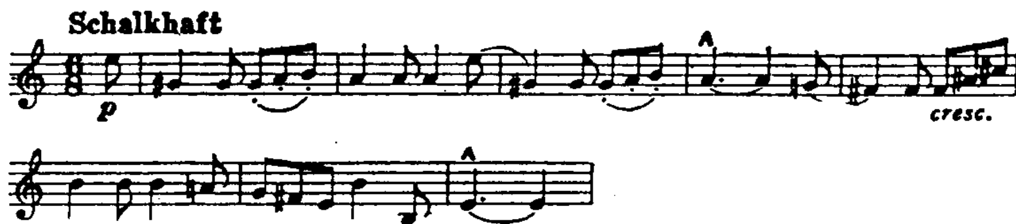
例 682



11.《西西里式》

6/8 拍。作者的表情提示为“淘气十足地。”乐曲先以弱出现，然后加强力度。

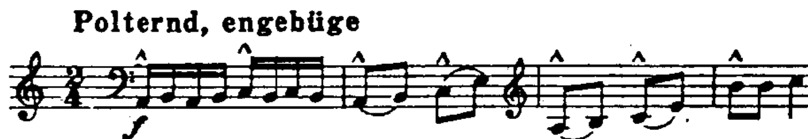
例 683




12.《圣诞老人》

2/4 拍。在乐曲中好象看见了飘着又长又白的胡子的圣诞老人，坐在雪橇上在银白色的雪地上飞奔，然后进入烟囱的形像。音乐以强音并非常清晰向上的旋律开始。
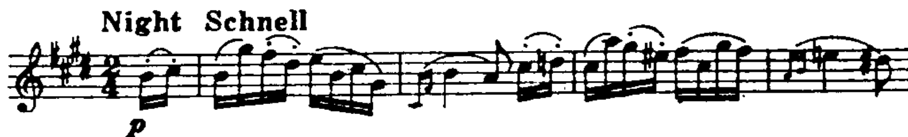
例 684




13.《可爱的五月》

2/4 拍。乐曲中充满了五月的阳光，使人联想起春天的美好时光。以明朗而充满希望的旋律开始。
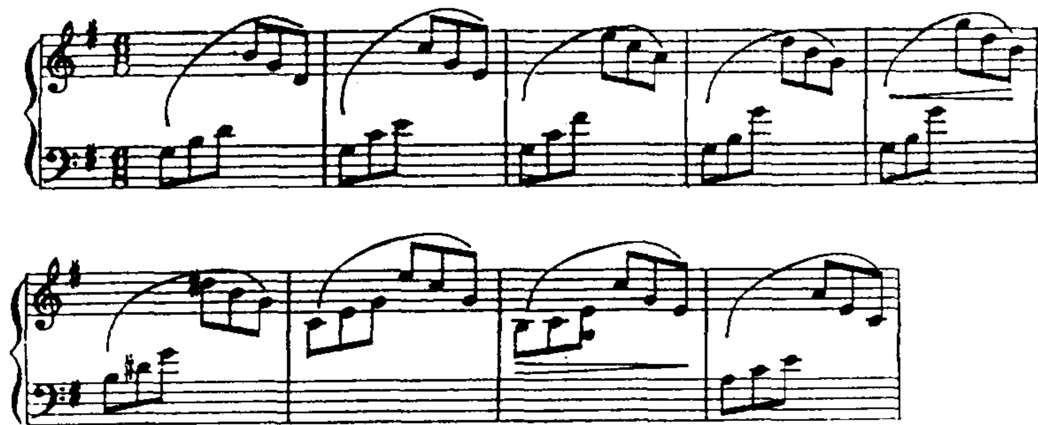
例 685



14.《小练习曲》

这是为孩子们写的练习曲，只有一串串的分解和弦。作者提醒要轻轻地尽可能平均地演奏。

例 686



15.《春之歌》

6/8 拍。这是一首优美的歌曲，必须急促的演奏。

例 687




16.《第一次损失》

2/4 拍。描写因失落了心爱的东西而哭泣的孩子。

例 688




17.《小浪子》

2/4 拍。乐曲的开始是强有力的，到结束时力度已经逐渐减弱至很弱了。

**例 689**




18.《割草歌》

6/8 拍。悠闲的旋律用弱的力度慢慢地唱了出来。

**例 690**




19.《小浪漫曲》

4/4 拍。从这里开始为本曲集的第二部分，作者标记有“为了年纪稍大的儿童”的字样。乐曲开始用两手的齐奏奏出浪漫风格的旋律，和弦填满了其间的空隙。

**例 691**




20.《乡村之歌》

2/4 拍。无忧无虑的描写乡间景象的旋律，给人以清新的感觉。
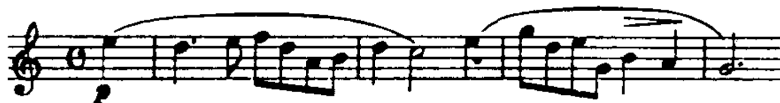
**例 692**




21. ★★★(标题是三个★)

4/4 拍。乐曲是由慢而富于表情的旋律构成。
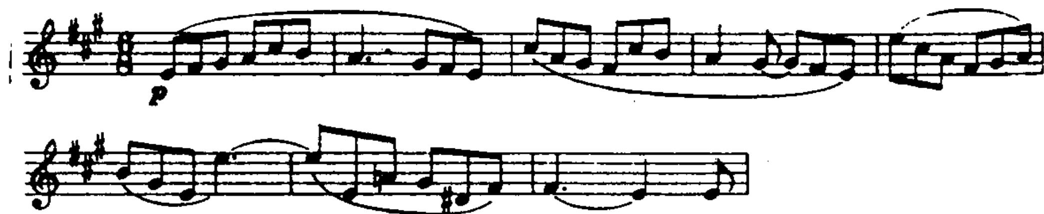
例 693




22.《回旋曲》

6/8 拍。旋律是温和优美的，主题以中庸的速度奏出。
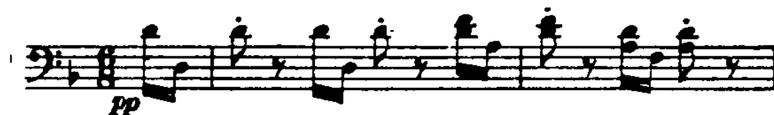
例 694




23.《骑士》

6/8 拍。乐曲用明晰的节奏描写了骑士的形象。其中有各种各样的步伐。

例 695




24.《收获》

6/8 拍。乐曲中充满了收获时的喜悦，以快乐的表情演奏。
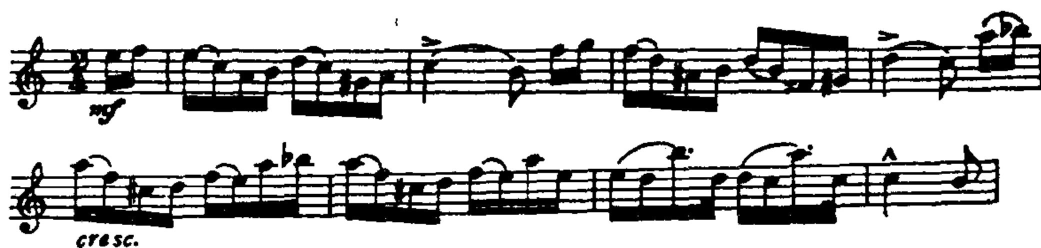
例 696




25.《戏院余韵》

2/4 拍。乐曲用急促的速度演奏，其中有明显的力度变化。

**例 697**




26. ★★★(标题是三个★)

4/4 拍。流畅的旋律用较慢的速度优美地奏出。
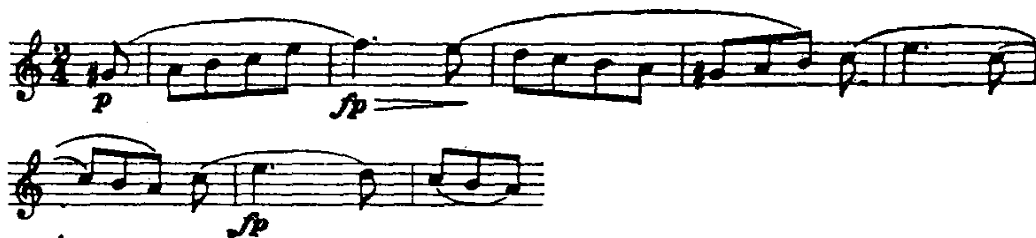
**例 698**




27.《卡农歌》

2/4 拍。主题慢一小节在左手呈现。

**例 699**




28.《回忆》

2/4 拍。在标题下面写着“1847 年 11 月 4 日,费利克斯·门德尔松的忌辰”。乐曲用较慢而如歌似地演奏。
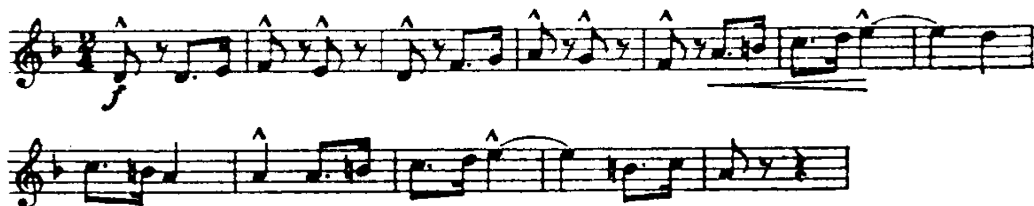
**例 700**




29.《外国人》

2/4 拍。旋律中的音是很强的，使人会联想到一个强壮的男人。中段有转调，后又回到开始，最后有尾奏。

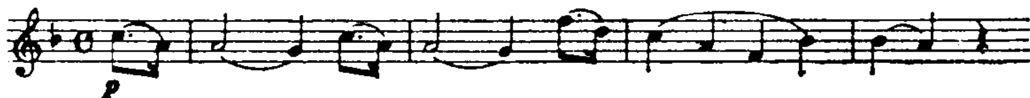
**例 701**




30. ★★★（标题是三个★）

4/4 拍。是浪漫风格的曲子，旋律非常缓慢地以弱的力度奏出。
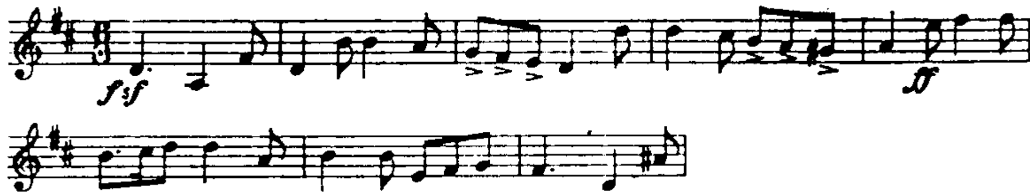
**例 702**




31.《战歌》

6/8 拍。乐曲的主题强有力地以强奏开始。
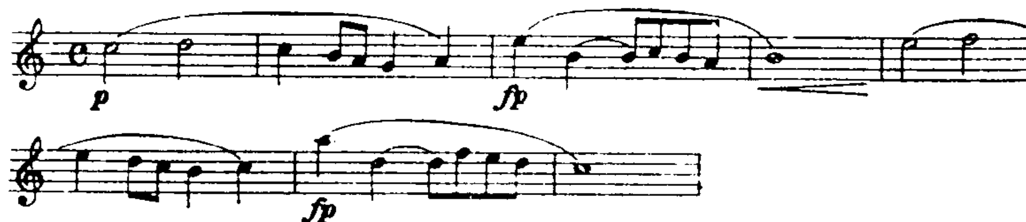
**例 703**




32.《谢赫拉查德》

4/4 拍。非常优美的旋律极缓慢地轻轻地奏出。
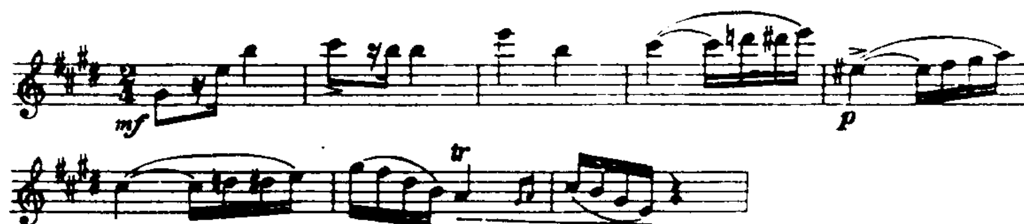
**例 704**




33.《摘葡萄时的快乐》

2/4 拍。轻快的旋律极富于跳动性。

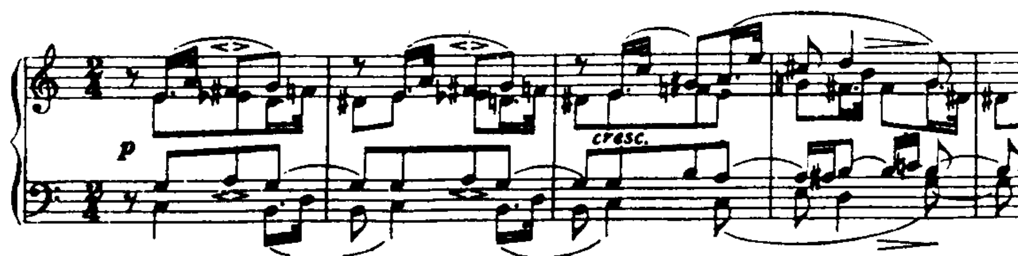
**例 705**




34.《主题》

2/4 拍。乐曲中的每个声部都是一首非常生动的乐曲。
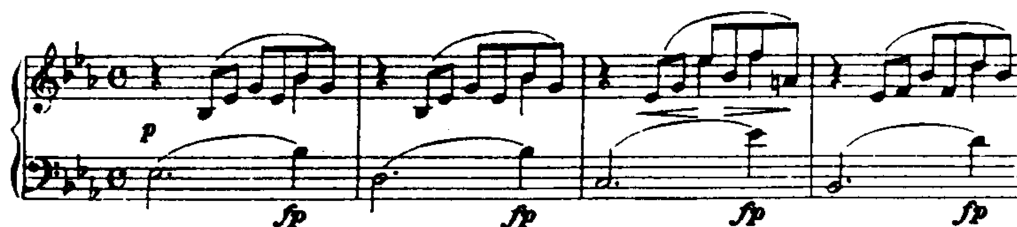
**例 706**




35.《迷娘》

4/4 拍。用缓慢柔和的表情奏出惹人爱怜的旋律。
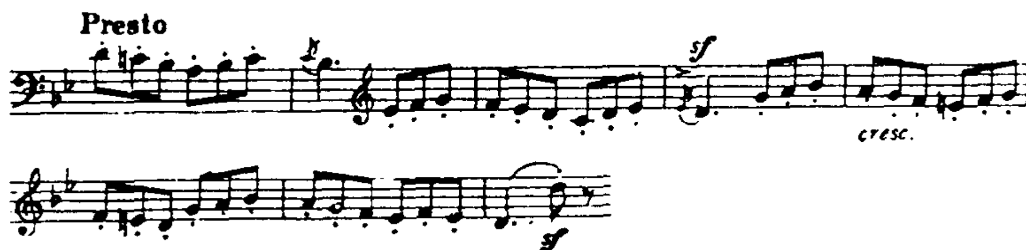
**例 707**



36.《意大利水手之歌》

6/8 拍。是拿坡里民谣风的乐曲,由二小节缓慢的序奏进入,然后出现的主旋律加快速度。

**例 708**




37.《水手之歌》

4/4 拍。像是在描写平安温馨的冬天,乐曲以弱奏缓慢地开始。

**例 709**




38.《第一种冬天》

4/4 拍。乐曲采用极缓板轻轻地开始,是平静的冬天。
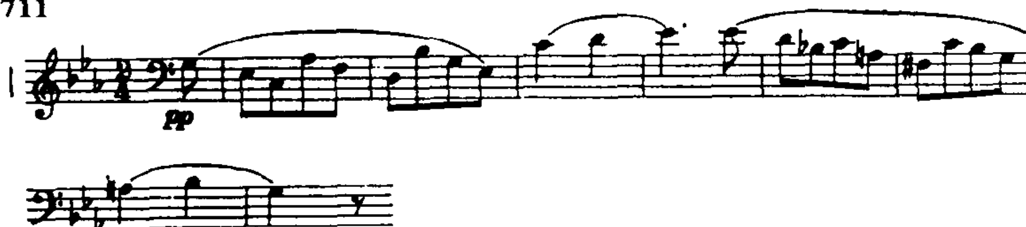
**例 710**




39.《第二种冬天》

2/4 拍。是严酷的冬天,和前一种冬天形成鲜明的对比。由小调开始,然后加上各种速度变化,最后在大调结束。
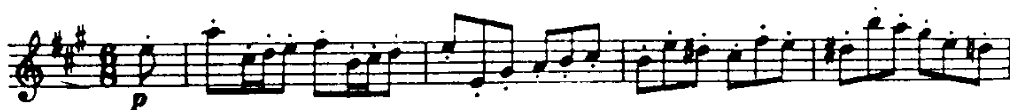
**例 711**



40.《小赋格曲》

2/4 拍。前奏部分由三声部写成，之后呈现活泼的赋格曲，速度不太快地奏出。

**例 712**



41.《北欧之歌》

4/4 拍。标题下有括号(对 G 的问安)。G 是指挪威作曲家尼鲁斯·威廉·葛德(1817～1890)。作者有民谣风的提示，乐曲的旋律是朴素的。
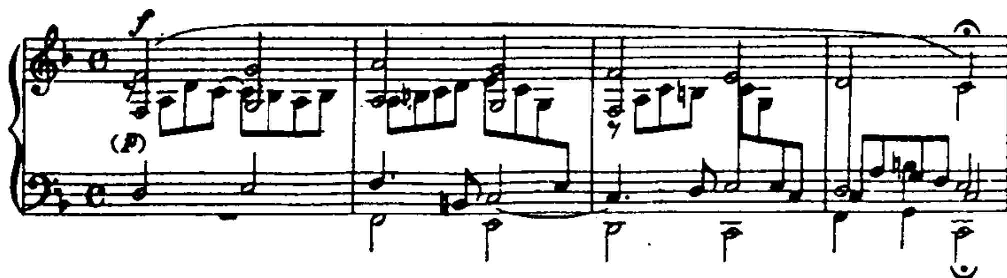
**例 713**



42.《带装饰的圣咏调》

4/4 拍。在圣咏调的基础上加进了的装饰。
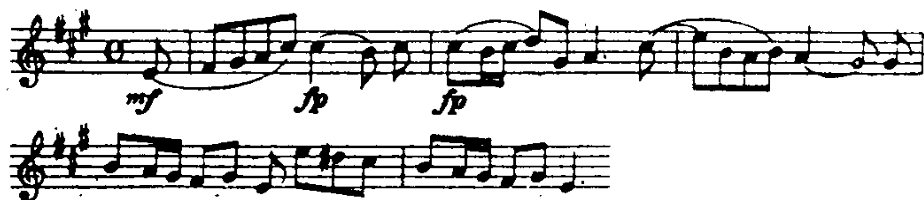
**例 714**



43.《除夕之歌》

4/4 拍。以中板速度奏出有亲切感的旋律。

**例 715**




**C 大调幻想曲 *Op*. 17**

这是舒曼创作的结构庞大的钢琴曲，乐曲中充满了无限的热情，是著名的钢琴曲之一。1863 年时舒曼听说有人为了纪念贝多芬，准备在贝多芬的故乡建立一座贝多芬纪念碑，正在向各界募捐。于是舒曼写了《富罗烈斯坦与艾斯比的大奏鸣曲》作为纪念碑的捐款。"富罗烈斯坦"与"艾斯比"都是舒曼的笔名，或者说这两个名字各代表着人格的一面，"富罗烈斯坦"是代表了浪漫主义音乐的斗士，或是只知进而不知退的勇士性格；而"艾斯比"是指重幻想的诗人性格而言。这首大奏鸣曲由三个乐章组成，分别用了《废墟》、《得胜获奖》、《棕榈》的标题。舒曼认为，用这首乐曲为建立自己所尊敬的贝多芬纪念碑，尽到了自己该尽的一份心意。乐曲的结构采用了贝多芬风格的奏鸣曲形式。

在创作这首乐曲时，他正为克拉拉的父亲以强硬手段拆散他与克拉拉之间的关系而深感苦恼，这一苦恼也在乐曲中发泄了出来。舒曼在给克拉拉的信中写着："对于这个幻想曲，只要你想起了我再也无法接近你而不得不把你忘怀的 1836 年的不幸的夏天，你就可以理解的。"在 1838 年出版时，出版社将此曲名定为《幻想曲》，各乐曲的标题也没有了。当时舒曼将此曲献给了李斯特。

第一乐章　*C* 大调，4/4 拍子，(要彻底地保持幻想而且热情的进行演奏)。舒曼在给克拉拉的信中表示："第一乐章可能是我以往所作的最热情的乐曲—因你而起的深沉的悲歌"。这个乐章虽是以贝多芬风格的奏鸣曲形式写成，但其主题的呈示方式及发展手法，都完全是十足的浪漫风格。在波浪型的十六分音符的伴奏下，呈示出热情的第一主题，之后不断提高其热情及力度进入第二主题，第二主题仍为第一主题热情的延续。
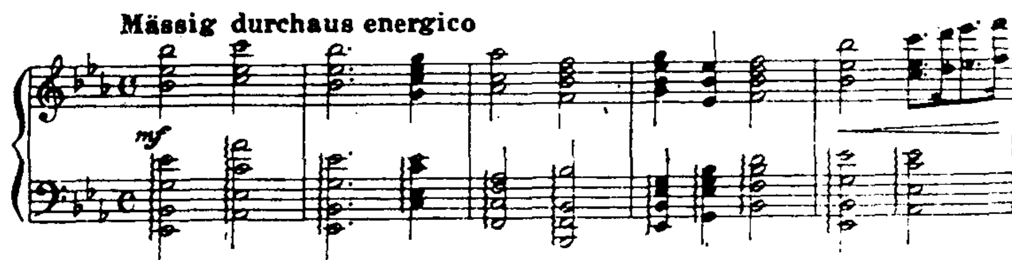
**例 716**



展开部没有贝多芬那样的戏剧性，而是充满了富于情感的浪漫风格。在很短的再现部后摘录了一段贝多芬的“给遥远的爱人”，然后轻轻地结束。

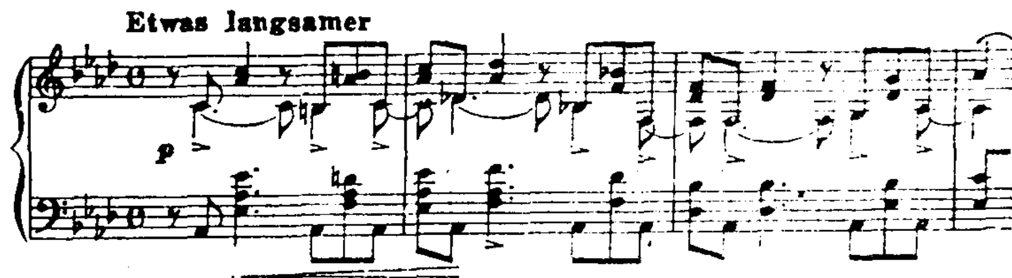
第二乐章　降 *E* 大调，4/4 拍子。是兴奋热烈的进行曲，给人“得胜获奖”的感觉。在演奏上需要很多的技巧。乐章强有力地开始，然后变成附点音符的节奏，曲中有很多模仿手法。

**例 717**




中段进入降 *A* 大调，速度缓慢，然后回到开始部分，其中加进了其它乐思。

**例 718**




第三乐章　*C* 大调，12/8 拍子。作者提示“要缓慢的演奏，必须保持安稳。”这一乐章是像梦幻一样平静而安稳的乐曲，非常富有诗意。在轻快的琶音伴奏之后，接着随三连音出现像大提琴一样的第一主题旋律，随后，转为降 *A* 大调，继低音的旋律之后出现优美的第二主题，经发展后进入再现部。
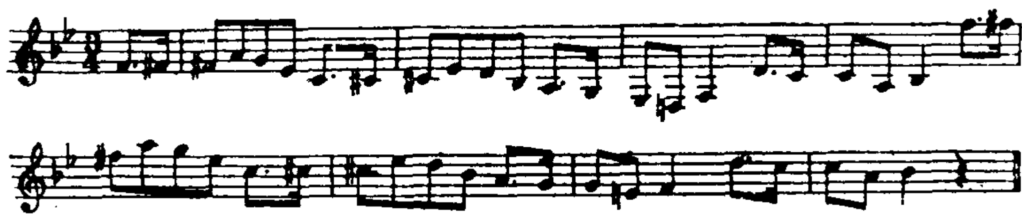
再现部后是尾声，以琶音的伴奏音型平静地结束全曲。这种温和的结束方法很有舒曼自己的风格，充满了优美的浪漫韵味。

**行板与变奏（双钢琴）*Op*. 46**

乐曲作于 1834 年，开始时是为了双钢琴、二支大提琴以及圆号的编制而创作的，但是经过第一次试演之后，将大提琴及圆号去掉，变成只有双钢琴的演奏形式。1844 年 8 月 19 日，由克拉拉·舒曼和门德尔松在莱比锡初演。

乐曲用降 *B* 大调，3/4 拍，充满感情的行板（*Adante Espressivo*）。先由第二钢琴开始，第一钢琴承接，并加以反复。主题是优美的富于浪漫色彩的旋律。

**例 719**



之后是变奏，以十六分音符细微的动态将人慢慢引入另一新的世界。随后乐曲的速度及情绪经过多次变化，先是稍加生气勃勃地（*un poco piu Animato*），右手是十六分音符左手则是明显的三拍子。表现了强烈的性格；接着是愈加生气勃勃地（*PiuAnimato*），变成律动性很强的部分；后面速度转慢（*Piu Lento*），很像一种送葬进行曲，充满着难以抑制的悲戚气氛；之后是生气勃勃地（*Animato*）部分；其次出现附点十分明显的奇特的节奏作十分强劲的进行。乐曲回到降 *B* 大调后，左右手都是三连音的连续，旋律变成有趣的切分节奏。随即音乐返回原速，变成充满感情地（*Espressivo*），原来的主题又再次回来，乐曲重新进入优美的浪漫世界。

**蝴蝶 *Op*. 2**

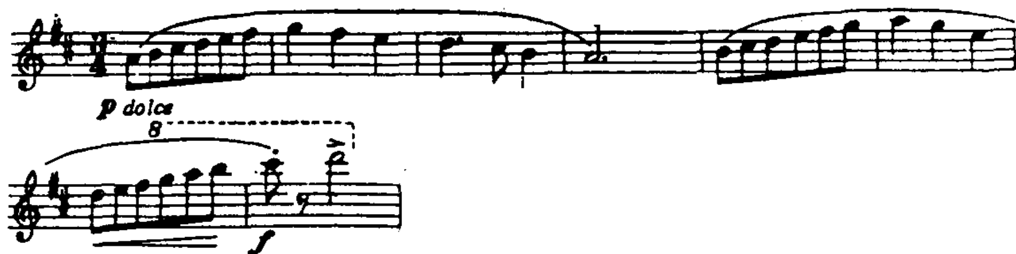
作品完成于 1831 年，属于舒曼的早期作品。乐曲的主题与德国小说作家让·保罗的未完成的长篇小说《淘气的岁月》有一定的联系。小说描写青

年瓦尔特和乌尔特与少女维娜的恋爱故事，最后的假面舞会场面成为舒曼的音乐来源。乐曲的标题则带有象征性的意义，比喻作曲家乐思的奔涌犹如许多蝴蝶破蛹而出展翅飞翔，终于达到创作的化境。

全曲由12首篇幅短小的小品组成，好象是假面舞会上纷至沓来的舞蹈形象在人们眼前不断闪现。舒曼为这个作品加上了“假面舞会、瓦尔特、乌尔特、假面、维娜、乌尔特之舞、交换假面、招供、愤怒、卸装、急忙、终场与踏上归途的兄弟们”的提示。乐曲由6小节的引子开始，采用3/4拍，中板。这是典型的圆舞曲，之后是两组对比性形象的交替。一组是轻快活泼、洋溢着青年人朝气与热情的舞蹈性形象，包括2、4、5、7、9首；另一组是3、6、8首，多用强劲的和弦式音型奏出，更为坚实有力，表现了高傲个性的形象；10、11首是二者相结合的形象。有人认为上面所述形象与小说中的三个人物性格及他们之间的恋爱有关。

第1首 使人感受到假面舞会的热闹气氛，主题温柔地奏出，经过中段再回到主题。

**例720**




第2首用最急板(*Prestissimo*)。在4小节的强有力的引子后转调出现乐曲的主题。有人认为这是小说中男主人公瓦尔特的形象，他在书中是个梦想家。

**例721**



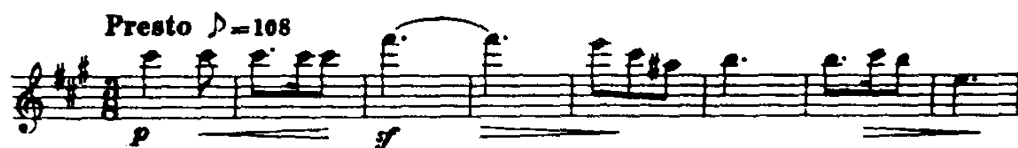

第3首被认为是又一个男主人公乌尔特的形象，在书中他是个实干家，乐曲的形象是高傲的。

**例 722**



第 4 首是轻快活泼的，采用急板(*Presto*)，3/8 拍。

**例 723**




第 5 首这被认为是小说中女主人维娜的形象，她在书中为两个青年所爱，最后她选择了瓦尔特。乐曲开始有“用低音部奏出”的提示，在低音部奏出的旋律，拥有感人的气氛。

**例 724**



第 6 首是乌尔特之舞。首先反复六小节切分音效果明显的引子，然后奏出主题。

**例 725**
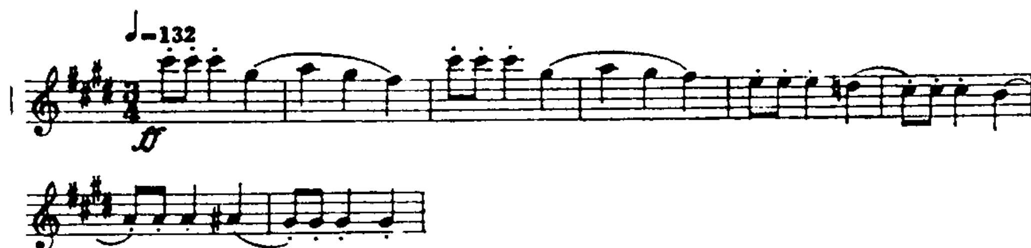


第 7 首用 3/8 拍子，旋律是单纯地(*Sempilce*)，最后乐曲变成缓慢摇动的旋律做轻轻的结束。

例 726




第 8 首的旋律是根据作者当时骗朋友们说这是舒伯特的作品，并弹给朋友们听而沾沾自喜的那首乐曲修改过来的。

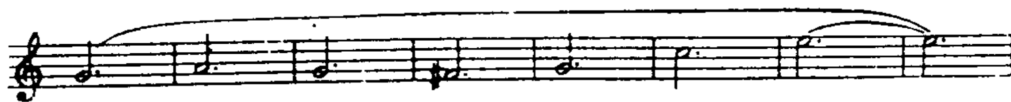
例 727




第 9 首据说是前面提示中的“愤怒”。采用最急板(*Prestissimo*)3/8 拍子。乐曲中有无穷动式的激烈动态。

第 10 首描写“卸装”。采用 6/8 拍子，生动地(*Vivo*)。首先是弱奏的十六小节，然后变为 3/4 拍，速度转慢(*Piu Lento*)。

例 728



第 11 首是一首波洛涅兹。在三小节的引子之后出现主题，转调后速度转慢(*Piu Lento*)，不久又回到原速结束。

例 729



第 12 首是终曲，作曲家在这里引用了两首德国民间舞曲“祖父舞”与“终舞”。接着是开始的那首圆舞曲主题的再现，最后，钟楼传来了六下钟声

(用高声部的 $a$ 音表示),宣告狂欢之夜的结束。乐曲逐渐减弱音量减慢速度,最后一切归于平静,以很弱的力度结束全曲。

**例 730**



**狂欢节 *Op. 9***

这部钢琴套曲完成于 1834 年,当时舒曼 25 岁,这一年中他创办了《新音乐杂志》,德国的音乐界当时正弥漫着陈腐的空气,舒曼在音乐评论中提出了许多新音乐主张,这部作品是这些主张的艺术实践。这部乐曲的创作还有另外一个原因,舒曼当时怀念着一个名叫艾尔奈斯黛妮的女子,1834 年春,艾尔奈斯黛妮的父亲送她到莱比锡住在舒曼的老师维克家,目的是要她跟维克学习钢琴。艾尔奈斯黛妮当时 17 岁,舒曼对她很有好感,不久两人双双堕入情网,并有意结婚。然而却遭艾尔奈斯黛妮父亲的阻挠,最后她的父亲把她带回家中,不准他们见面。舒曼曾一度追到她家找她,结果未遇而返,这一场恋爱也就因此像断了线的风筝从此消失。为了纪念艾尔奈斯黛妮,舒曼用她家乡的地名阿希(*ASCH*)的拼音字母构成《狂欢节》的大部分主题。*ASCH* 在 4 个字母,*A* 是 *A* 音,*S* 是降 *E* 音,*C* 是 *C* 音,*H* 是 *B* 音,舒曼以这 4 个音做为乐曲的中心。此外舒曼还为此曲加有"以四个音符为基础的小景"的副题。

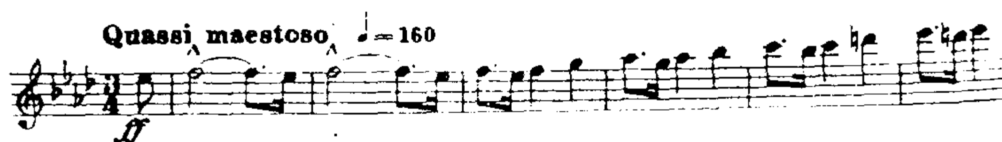
整个套曲包括 21 首小曲,每首都加有标题,主题连贯,形式独特,形象生动而又各异,就像一件件精致的艺术小品。舒曼自己对作品似乎并不满意,他曾说:"由于音乐的情绪过于急速的变化,听众可能不喜欢这种慌张地追逐一刹那的做法。"但是,后人还是给予高度评价,因为它的问世,不仅标志着一种崭新的浪漫主义体裁的出现,也表现出作者在艺术上的革新和批判精神。"狂欢节"是欧洲天主教国家每年例行的民间传统节日。这部套曲就像在描写狂欢节中的形形色色的人物和场景。其间,以作者为首的大卫同盟与庸夫俗子发生了喜剧性的冲突,最后,把阻碍艺术发展的庸夫俗子打得

落花流水。

1.《前奏》

3/4 拍，庄严肃穆地(*Quasimaestoso*)。乐曲以很强的力度开始，形成极为华丽的气氛，最后变为急板。

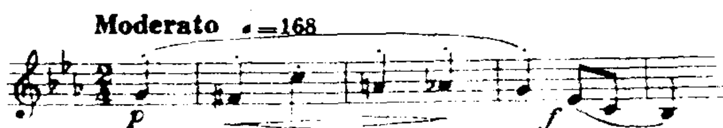
**例 731**




2.《彼埃罗》

2/4 拍，主题以弱出现而以强结束，在滑稽中另有一股孤独寂寞的情调。
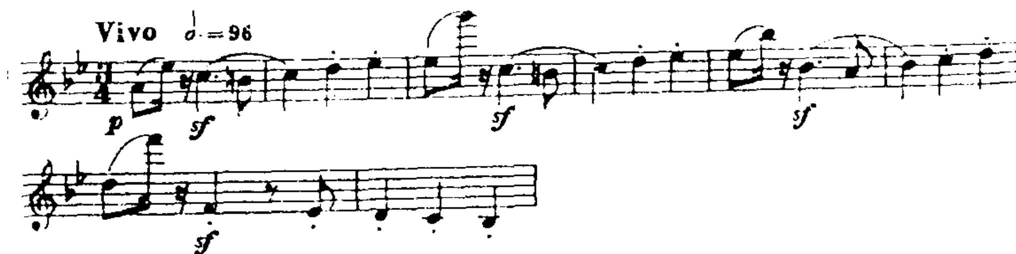
**例 732**




3.《阿尔列金》

3/4 拍，活泼地(*Vivo*)。这里所描写的也是狂欢节中扮演滑稽角色的人物在快乐的跳着舞。但这是一种奇特的舞蹈。

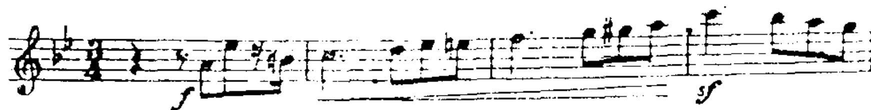
**例 733**




4.《高贵的圆舞曲》

3/4 拍，乐曲中充满着优雅高贵的气氛。
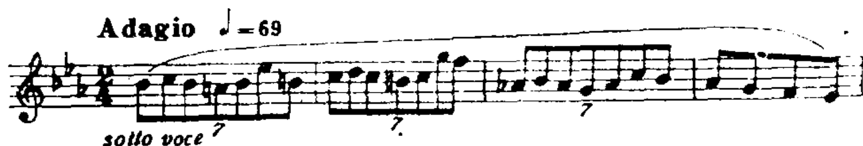
例 734



5.《艾斯比》

这是舒曼表现他自己瞑想性的另一面时所用的笔名之一。2/4 拍，慢板(*Adagio*)。主题开始由 7 连音构成。
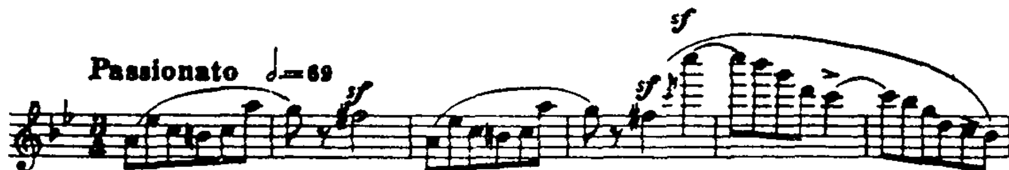
例 735




6.《富罗烈斯坦》

这是舒曼表现他自己明朗的另一面时所用的笔名。3/4 拍，热情地(*Passionate*)。在这首乐曲开始的旋律的第一小节与第三小节所出现的 4 个八分音符就是阿希(*ASCH*)，用的是 *A*、降 *E*、*C*、*B*。

例 736




7.《妖艳女子》

3/4 拍，活泼地(*Vivo*)。主题是从弱开始。

例 737




8.《回答》

2/4 拍，与前面一首连接在一起，有一点像上一首的“回声”。此后有“人面怪兽”的提示，这是由 4 个文字所构成的游戏。
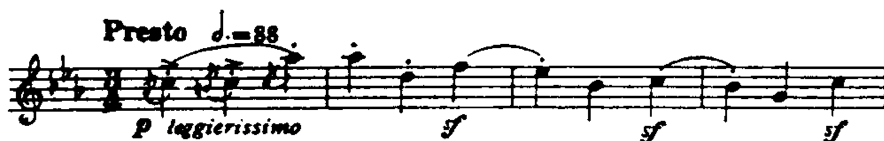
9.《蝴蝶》

2/4 拍，最急板（*Prestissimo*）。

10.《跳舞的字母》

在这里，舒曼使前面出现的 4 个文字变成旋律跳起舞来。

例 738




11.《基阿林娜》（*Chiarina*）

这一标题是将舒曼夫人克拉拉的名字用意大利语音念出来。3/4 拍，热情地（*Passionate*）。

12.《肖邦》

这是对肖邦夜曲的模仿，6/4 拍，慢板（*Adagio*）。
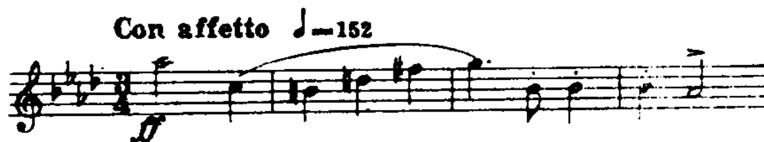
例 739




13.《艾尔奈斯黛妮》

这曲是写给阿希的情人艾尔奈斯黛妮，3/4 拍，深情地（*Con affetto*），主题相当激动。
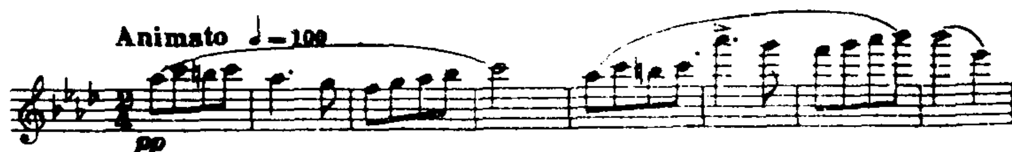
例 740




14.《相逢》

2/4 拍，精神焕发地（*Animato*）。乐曲是写在人群中遇见了老朋友时的气氛，旋律给人留下深刻的印象。

例 741




15.《潘达隆与哥伦玢娜》

2/4 拍，急板（*Preste*）。潘达隆是指喜剧中的丑角，而演这个丑角情人的就是哥伦玢娜。

16.《阿勒芒德舞曲》

3/4 拍，极快甚快板（*Moltovivace*）。

17.《帕格尼尼》

2/4 拍，急板（*Presto*）。乐曲用钢琴来模仿小提琴大师帕格尼尼的断奏技巧。

18.《倾诉》

2/4 拍，热情地（*Passionate*）。乐曲描写一对热恋中的男女青年在一起相互倾诉时的纯真情感。

19.《逍遥》

3/4 拍，悠闲地（*Comodo*）。一对男女青年一面跳舞一面陶醉在爱的小天地里。
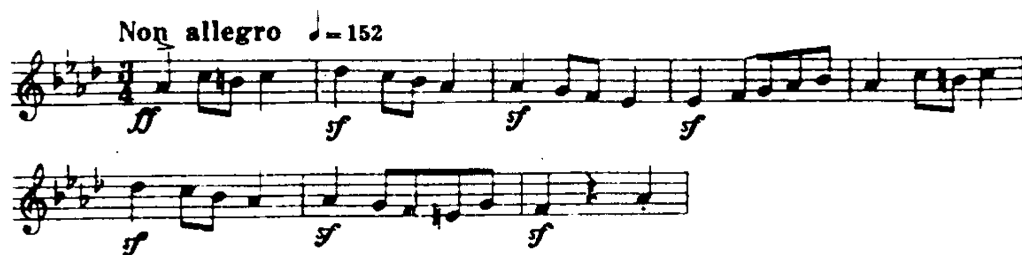
20.《休息》

3/4 拍，甚快板（*Vivace*）。这是暴风骤雨来临前的平静。这里所说的暴风骤雨是指下面的大卫同盟进攻庸夫俗子的争斗。

21.《大卫同盟进攻庸夫俗子的进行曲》

3/4 拍。大卫原指出现在旧约圣经里的一个牧羊人。据说他与新教徒菲利斯丁，也就是贝利西丁人打仗，将其中一个大汉哥利亚打败了。因此，舒曼在音乐上将保守派与一般庸夫俗子称之谓菲利斯丁，将自己一派的正义之士称为大卫同盟。乐曲首先出现雄壮的大卫同盟进行曲，然后是代表俗气的菲利斯丁派的“祖父舞”的旋律。乐曲在最后是菲利斯丁派被打败，大卫同盟获得胜利。这首进行曲用三拍子写成，成为它又一有趣的特点。

例 742




**幻想小品集 *Op*. 12**

全曲集由 8 首乐曲组成，一般认为这是舒曼在钢琴曲的创作上，开拓了他独特境界的最初的一集作品。同时在演奏上也有较为困难的要求，因此在音乐会的节目单中经常出现。此曲集作于 1837 年的夏天，当时舒曼正为和克拉拉之间的关系，以及新杂志大伤脑筋。舒曼将这组钢琴小品集献给英国女钢琴家安娜·罗培纳·莱特罗(1819～1901)，作为他们之间曾有过的一段愉快交往的留念。有人认为舒曼采用《幻想小品集》的标题是受到德国小说作者霍夫曼的小说《用卡罗式手法写成的幻想小品集》的启发。卡罗(1592～1635)是法国版画家，注重以写实的手法刻划当时的民间生活，主要作品有反映三十年战争的《悲惨的战争》以及许多宗教画、风景画等等。曲集中包括八首有标题的小品，它们在内容上相互没有什么连贯性。只能说带有不同程度的浪漫主义色彩与幻想情调。是这一组钢琴曲的共同特色。

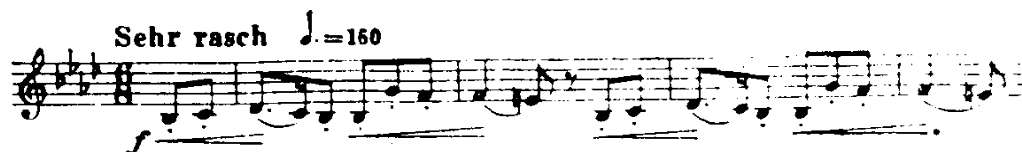
1.《晚上》

2/4 拍。有留意极为内涵性的演奏的提示，用三连音的连续，描绘了夜幕慢慢低垂的情景。

2.《冲动》

6/8 拍。舒曼在评论肖邦的钢琴曲创作时曾说过："我们在肖邦的乐曲里不止一次地遇到过汹涌澎湃、热情奔放的主题。这样的主题应当由钢琴演奏能手弹奏，并且要听好几遍，才能领略其妙处。"舒曼的这段话完全适用于他自己创作的这首《冲动》。这首乐曲一开始出现的基本主题，就是这样一个带有"汹涌澎湃、热情奔放"性格的主题。从这个主题中，我们可以感受到青年人的烈火般燃烧的热情与激愤的情绪。

例 743




3.《为什么?》

2/4 拍。作品中有缓慢而柔和的提示。与上一首《冲动》的情趣全然不同,这是一首形象单一、结构短小、感情内在而耐人寻味的钢琴小品。乐曲的开始,在轻声的切分节奏的和弦衬托下,由 6 个音组成的核心音调,听起来就象是一个问号。它使我们联想起海涅的抒情诗《北海·问海》中的诗句:

"在海滨,在寂寞的黑夜的海滨,

痴立着一位青年男子,

他胸中满怀愁思,脑中满怀狐疑,

他用忧郁的嘴唇问着海涛:

啊! 请给我解释人生之谜,

这烦恼的太古之谜,

……

告诉我,人类的意义是什么?

他从何处来? 他往何处去?

空中金色的星辰上面住着何人?

……。"

舒曼的音乐与海涅的诗句有着异曲同工之妙。我们从那疑问式的,略带忧郁情调的旋律中,可以深切感受到以舒曼为代表的青年知识分子,内心郁结的苦闷的情绪与追求真理的探索精神。

乐曲结束时,那个疑问式的核心乐句反复出现了三次,反复的疑问正象青年们是在苦苦地思索与探求着人生的奥秘,但最终也未能得到任何明确的解答。

4.《发疯》

3/4 拍。这首乐曲在节奏上非常有特点,具有诙谐性的效果,使人感到心神不定,有反复无常的感觉。乐曲的演奏提示为"幽默地"。
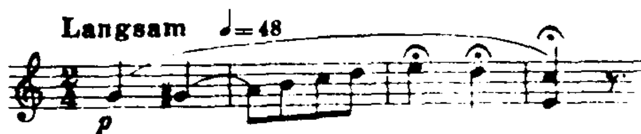
5.《在晚上》

2/4 拍。这首乐曲充满怪怪的气氛，像是在恶梦中的挣扎一样，匆忙而且心烦意乱。其中速度和力度的变化十分明显而强烈。

6.《寓言》

2/4 拍。乐曲像是一个人在讲一个有趣的故事，首先是缓慢的序奏，之后才慢慢地进入主题。

例 744



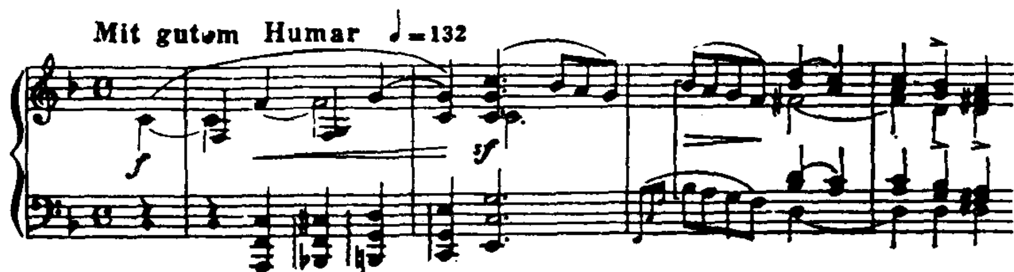

7.《梦的纠缠》

2/4 拍。由像是轻飘飘的飞翔一般的部分开始，经过不加踏板的沉重的中段后，又回到原来的动态，然后渐慢并在很弱的力度中结束。

8.《最后的歌》

4/4 拍。首先是以像法国国歌《马赛曲》的开头一样的旋律开始，中途速度转快，旋律变得有一点浮躁，然后又回到前面的速度，再奏《马赛曲》一样的旋律。接着是以弱而开始的尾奏变成最弱，最后慢慢地依依不舍地结束乐曲。

例 745
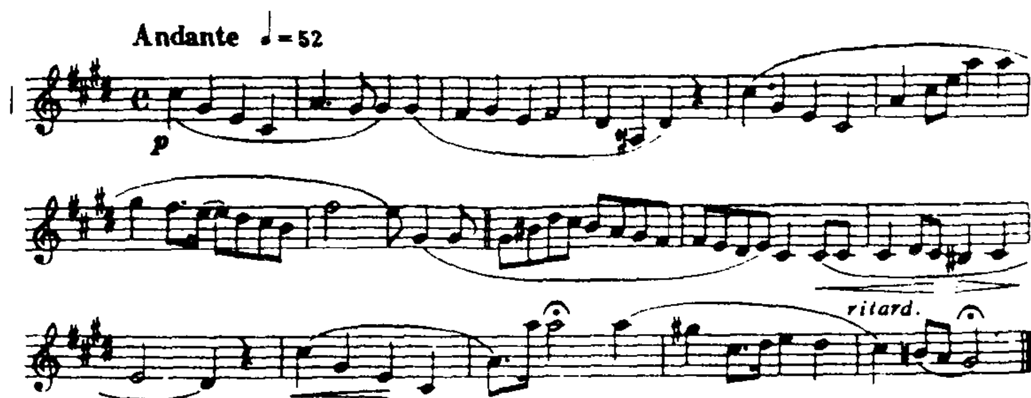



**交响练习曲 *Op*. 13**

舒曼用变奏手法发展乐思的钢琴组曲有两种主要类型：一种是没有固定的主题，仅有若干音组成的特性音调作为段落间的联系，如《狂欢节》组

曲；另一种是以明确的主题作为变奏的基础，代表性作品就是这首于1834年创作的《交响练习曲》。作品的主题是从舒曼初恋的情人安娜斯蒂娜的父亲封·弗雷肯所写的一首长笛变奏曲借用过来的。在而后的变奏中，因有些段落已难以找到与原主题的关系，因而舒曼不称为"变奏曲"而称为"交响练习曲"。它的主题原是一首4/4拍子的送葬进行曲。

**例746**




舒曼以这个主题为基础创作了十二首练习曲，其中大部分都可以听到与原主题音调的联系，但是音乐形象的性格各有不同程度的变化，好像呈现了一系列不同的生活场景。其中第3、9练习曲是与主题相距很远的诣谑曲形象；第11练习曲是一首优美抒情的二重唱；第12练习曲是全曲的终曲，舒曼借用德国作曲家玛尔施纳(1795～1861)的歌剧《骑士和犹太女》的旋律，写成了一首辉煌的胜利进行曲作为全曲的结束。舒曼运用卓越的变奏手法与交响性的丰富织体，表现了由阴沉哀悼的音乐形象向光明乐观的音乐形象之间的戏剧性转变过程。

**阿贝格变奏曲 *Op*. 1**

这首乐曲完成于1830年，当时舒曼正在大学攻读法律，但他在这个时期又专心的研究钢琴的演奏法，同年9月他放弃了法学，为了当一名钢琴家而赴莱比锡。"阿贝格"是一个女孩的名字，她出生在曼海姆的一个家境富裕的家庭里。当时舒曼的一个朋友对阿贝格十分倾心，舒曼将她的姓用*A*(*A*)*B*(降*B*)*E*(*E*)*G*(*G*)的音拼出来，并以此做为主题写了这首变奏曲，人们将

此称做“阿贝格”动机。舒曼在这首乐曲于1831年11月出版时说：“我的心已经满怀着希望与复仇之念，像威尼斯的公爵一样感到自豪。现在我开始在和伟大的世界结婚了”。

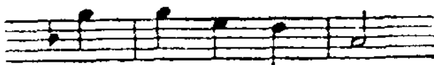
乐曲的主题是生气蓬勃的小快板（*Andantino con Anima*），*F* 大调，3/4拍。“阿贝格”动机忽然出现，之后照此动机的形态将其做7次变化来呈现；

**例 747**



然后又出现与这个动机成逆行的动机，这一下行的动机同样也做7次变化出现。

**例 748**



接着是4个变奏。第一变奏是属于在微细的动态中藏有主题在内；第二变奏中右手和左手交替出来，是效果非常明显的变奏；第三变奏右手以十六分音符的三连音做上下微细的动态；第四变奏在降 *A* 大调，加有如歌似地（*cantabile*）的提示，速度采用不太慢的缓板（*non troppo lento*），9/8拍，是很巧妙地使用装饰音的变奏。最后终曲加有幻想曲风格的提示，转为快板，6/8拍子，回 *F* 大调。
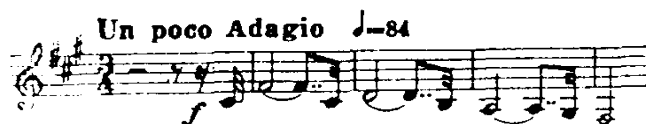
**升 *f* 小调第1钢琴奏鸣曲 *Op*. 11**

舒曼一共写有3首钢琴奏鸣曲，第1钢琴奏鸣曲作于1833～1835年，从这首钢琴奏鸣曲起，舒曼正式用规模很大的奏鸣曲式开始创作。在他写给克拉拉的一封信中对于这首奏鸣曲写着：“这是我对你唯一的心声”，同时是由“富罗烈斯坦与艾斯比献给克拉拉”的。富罗烈斯坦与艾斯比这两个名字，是舒曼在发表文章时代表积极性与消极性两个不同性格的笔名。

第一乐章　稍慢一点的慢板（*un poco Adagio*），序奏采用升 *f* 小调，3/
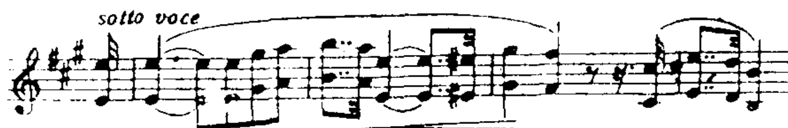
4 拍，灵活的快板（*Allegro vivace*）；奏鸣曲式的主要部分用升 *f* 小调，2/4 拍。相当长的序奏近似三部曲式。

**例 749**
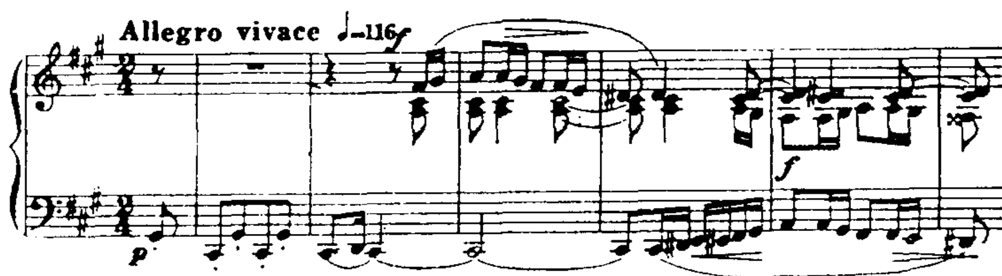



之后出现与第一段旋律有关联的新旋律。

**例 750**




第一主题将两个在性格上互成对比的动机，各放在右手和左手，把右手的主题做几次模仿性的重复之后，才强有力的奏出左手的动机。接着以断奏奏主题，然后进入经过部。

**例 751**




当这一主题的节奏正要慢慢消失的时候，以 *A* 大调出现沉重的第二主题。

**例 752**

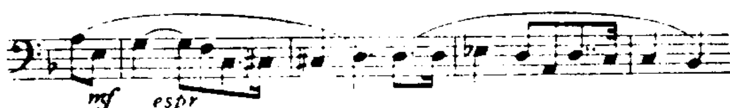


我们可以将第一主题看成富罗烈斯坦,把第二主题视为艾斯比。乐章的展开部非常富于生气,同时也相当的长而大,首先是出现第一主题。除了这一动机节奏之外,也片段的暗示有序奏的第二部分的动机。其次减低力度与速度,一面进行第一主题的对位,一面重复经过性的转调而返回于基调上面。直到速度增高至最急板之后,再度速度转慢而出现序奏开始时的动机。随后到高潮结束展开部。

再现部以第一主题的缩短再现开始,之后再现第二主题以及小结尾,乐章以第一主题的低音部动机平静地结束。
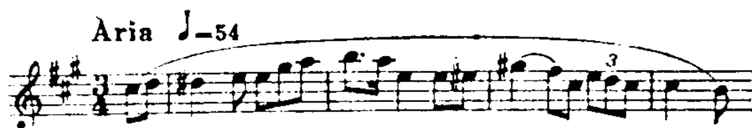
第二乐章　抒情曲(*Aria*),*A* 大调,3/4 拍,三部曲式。第一部分与第三部分有像是由前一乐章承接过来的五度下行音程,这里有非常优美的旋律。

**例 753**



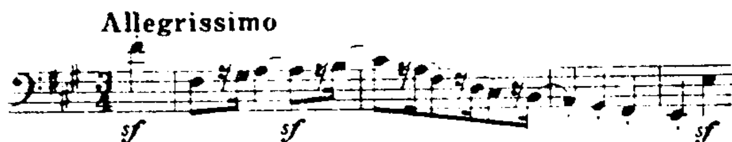

中段转入 *F* 大调,出现如大提琴一样的旋律。

**例 754**




第三乐章　诙谑曲与间奏曲,最快板(*Allegrissimo*),升 *f* 小调,3/4 拍。其结构为 *ABACA*。主要主题是趣味十足的,这里所用的节奏,似乎是属于舒曼所喜爱的类型。
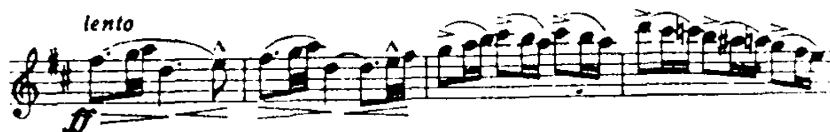
**例 755**




插段是将旋律放在内声部,由速度转快开始。在低音部里有酷似钟声一样的断奏在流动。第二插段是将主体放在 *D* 大调,用缓板同时题有“间奏
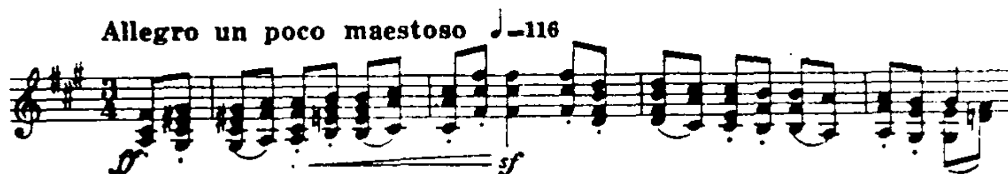
曲”的提示。将这一段的节奏综合起来看，可以说是一段相当壮大的波兰舞曲。但是由于上声部的旋律中有故意处理的改变规则的强音，因此变得不但与波兰舞曲不同，同时还带一点舒曼独特的味道。

**例 756**




第四乐章　庄严肃穆的稍快板（*Allegro un poco Maestoso*），升 *F* 小调，3/4 拍，回旋曲式。主部是以非常激烈的厚重的和弦强有力地奏出。

**例 757**




第一插部是带有舒曼所喜爱的节奏，含有两种不同的性格。第二插部是和弦性的。乐曲的最后提高热情并强有力地结束。

### *g* 小调第 2 钢琴奏鸣曲 *Op*. 22

这首钢琴奏鸣曲在舒曼的大规模的作品中，是较经常演奏的作品，散发着浓厚的浪漫气氛。舒曼将这首作品题献给亨列德・菲克特夫人。这位夫人比舒曼大 1 岁，除了能弹一手好的钢琴以外，艺术修养也很好。她是莱比锡一位富商之妻，经常为舒曼解除困难，是舒曼将神上的好帮手。乐曲共分 4 个乐章。

第一乐章　*g* 小调，2/4 拍，奏鸣曲式。速度标记是“尽量快地”。乐曲一开始以 *g* 小调强有力的和弦奏出后，右手明晰的奏出第一主题，低音部采用了对位法。

**例 758**
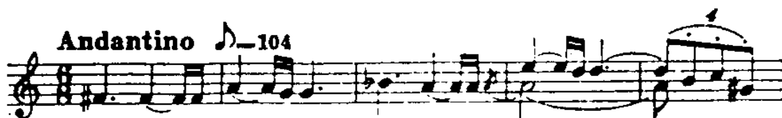



第二主题用切分节奏在降 *B* 大调出现。然后在渐慢速度之后，第二主题便用第一主题的伴奏型来反复。接着低音部出现新的旋律，当此旋律进入内声部的时候，乐曲到了小结尾，相当简洁的呈示部结束。

展开部是由出现在第一主题末尾的旋律型开始，随后将切分音的动态导入右手，并加上以三度做上行的动机来做连进式的进行。当第一主题的动机一次次的反复进行时，突然用较有安定感的 *G* 大调，明晰地奏出第一主题的开头，最后以 *g* 小调告一段落进入再现部。再现部中第一主题是缩短再现，第二主题以 *G* 大调再现。结尾处有“更加快速地”提示，最后强有力地结束乐章。

第二乐章　小行板(*Adantino*)，*C* 大调，6/8 拍，自由的变奏曲式。一开始呈示出浪漫可爱的主题，之后以浪漫性的情感任由幻想的进行发展，把它做成即兴的变奏。
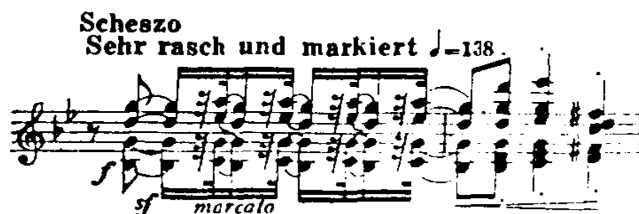
**例 759**




第一变奏中的和弦还是保持着主题原有的状态，在内声部与低音部加上新的动态；第二变奏则变得稍稍自由，是将主题放于中声部开始，在这里导入以新的音型，并以此做为这一变奏的中心动机，后半段出现以主题为基础的新性格的旋律。第二变奏之后，是主题的又一次出现，结尾音乐像是依依不舍的仍旧留有主题的踪影。

第三乐章　诙谑曲，*g* 小调，3/4 拍，三部曲式，极为快速而明晰地。乐章开始时和弦导入的 4 小节，是这个乐章的核心，提示了这个乐章的性格。

例 760
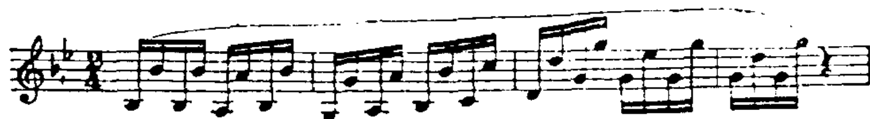



中间部分是以切分音为主，虽然是以降 *E* 大调开始，但与第一段的对比性较为薄弱。最后是第一段的再现。

第四乐章　急板回旋曲(*Rondo presto*)，*g* 小调，2/4 拍。

结构及各段的调性为：*A*(*g* 小调)—*B*(降 *B* 大调)—*A*(降 *b* 小调及转调)—*C*(*c* 小调～降 *A* 大调)—*A*(*g* 小调)—*B*(降 *E* 大调)—*A*(降 *e* 小调及转调)—*C*(*g* 小调)—*A*(*g* 小调)。
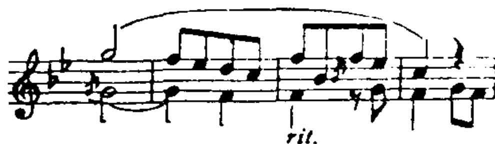
*A* 段拥有震音动态的音型。

例 761
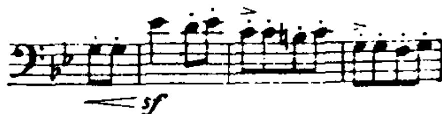


*B* 段减慢速度，出现交织的旋律线条。

例 762




*C* 段是当转调告一段落后，极为有律动地出现。

例 763




结尾以 *A* 段的动机为主，并标有“华彩型”的提示，音乐从最弱至最强的音量变化是这里明显的特征。最后速度越来越快地将全部乐曲做华丽的结束。

**f 小调第 3 钢琴奏鸣曲 *Op.* 14**

在这首奏鸣曲中，各乐章的主题和主要旋律都相互保持有密切的关系，以求得全曲的统一。而成为全曲中心的是第三乐章的变奏曲主题的开始部分。这个主题原是舒曼的爱妻克拉拉以前所写的，因为舒曼在写这首乐曲时，正是克拉拉的父亲严禁这对相爱很深的情侣相互往来的时期，因此有人认为舒曼由于压抑不住爱的苦闷和相爱的情怀，所以才把克拉拉所写的主题拿来，籍以发泄自己的感情。

舒曼将这首奏鸣曲献给了当时的钢琴家，也是他所尊重的莫雪勒斯(1794～1870)。当作品出版时，据说出版商曾建议舒曼将这首乐曲的标题命名为“没有管弦乐队的协奏曲”。这是舒曼作品中十分罕见的特别注重外表华丽效果的作品，其规模也比前两首奏鸣曲庞大，同时也强调了乐曲的幻想性和华丽性，要求有较难的钢琴演奏技巧。全曲由 4 个乐章组成。

第一乐章　灿烂的稍快板(*Allegro brillante*)，*f* 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐曲由强有力的动机在左手开始，右手则奏出有半音阶进行的华丽的旋律。

例 764



在强有力的和弦之后，第一主题出现在左手的分解和弦之上。

例 765




这个主题就是用克拉拉的动机构成。第二主题中有舒曼喜欢使用的新的节奏，与第一主题形成鲜明的对比。
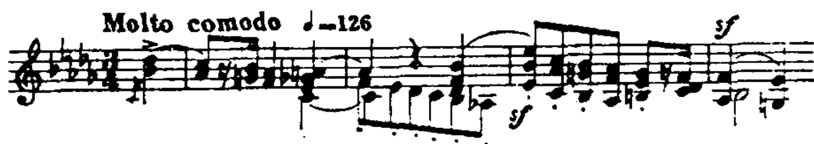
例 766




随后，一面将这个主题的动机以模仿风格进行，一面逐渐移到混有半音阶进行的乐句。展开部与呈示部之间并没有明显的区分，是直接由呈示部很自然地进入。首先由第二主题开始，接着出现第二主题后半部的上升性的音型，之后是第一主题的伴奏型，乐曲因而变得强劲有力。不久，乐曲开始时的动机再现，并由此进入再现部。

第二乐章　颇为悠闲的谐谑曲（*Scherzo molto comodo*），降 *b* 小调，三部曲式。这个乐章的演奏需要有很大的音量和精力。主题与克拉拉的动机有关联。

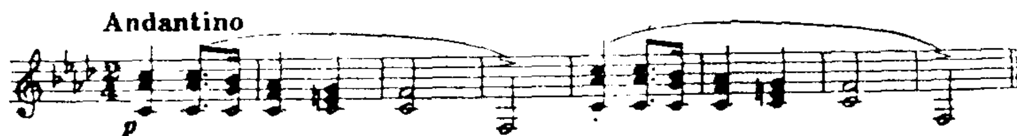
例 767




当这个主题以降 *A* 大调结束时，以音阶形态进行的第二主题，用降 *D* 大调开始，然后仍旧以降 *D* 大调结束。经反复之后，将第二主题做发展性的进行，同时巧妙地使用了对位方法，之后逐渐变成强劲有力，第一主题以 *e* 小调再现，经过短暂的经过部而进入中部。中部中也有两个主题，一个是以运动性开始在内声部，另一个主题是由右手以 *b* 小调所奏出的旋律。

第三乐章　*f* 小调，2/4 拍，有“变奏风格地”提示，采用自由的变奏曲式。主题是“克拉拉的小行板”。
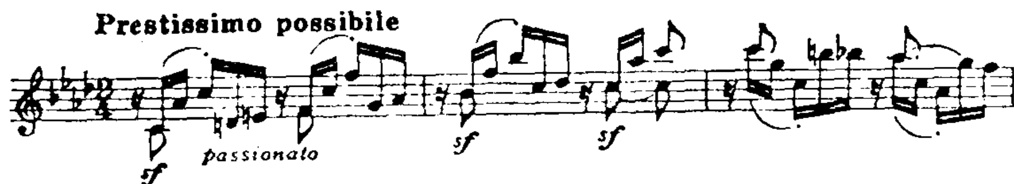
**例 768**




这个主题后面是四个变奏，每个变奏都是较为自由的，同时主题的和弦与乐节的结构也都有明显的变化。第一变奏将主题缩短；第二变奏用中板，有独特的旋律线条交织；第三变奏变得较为热情把和弦做自由的变型；第四变奏是以自由模仿的形式开始，中间部分采取展开的进行。结尾继承主题的节奏来进行，最后仍旧以主题的节奏继续奏出其和弦而结束乐章。

第四乐章　尽可能的最急板（*Prestissimo Possibile*），*F* 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。首先，第一主题匆匆出现，中途设有停留记号。

**例 769**




接着是经过部，这里的三连音的音型是属于由第一主题的三连音音型所引导出来的。不久第二主题以降 *G* 大调出现，这个主题虽然温和而平静，但却有非常丰富的表情，并与低音部相互呼应而进行。

展开部是用两手将三连音的音型做对话式的进行而开始，接着第一主题、第二主题按顺序进行之后，用右手强有力地奏出和弦，把 *f* 小调强化，后以基调出现第一主题进入再现部，第二主题的再现是在降 *D* 大调，随后经过华彩乐节进入尾声结束全曲。

#### a 小调钢琴协奏曲 Op. 54
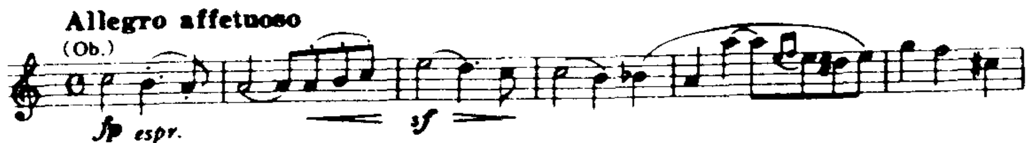
这部钢琴协奏曲作于 1841～1845 年间，是舒曼从他擅长的钢琴曲和艺术歌曲创作领域，向更广泛的交响曲、协奏曲、室内乐等体裁拓展的产物。但这部作品孕育的时间相当长，早在 30 年代初就开始构思，1841 年写成单乐

章的钢琴幻想曲，由克拉拉于 8 月 13 日在莱比锡格汪德豪斯音乐会上首演。然而出版商认为它不符合传统协奏曲样式而拒绝出版。到 1845 年，舒曼才又续写出第二和第三乐章，最后完成了这部作品的创作。这部钢琴协奏曲虽然分两个阶段写完，但给人的印象却是一个完整的统一体，其各乐章不同的主题的音调有着惊人的相似之处，形象的发展也是统一的。这部作品倾注了他火热的心和高昂的激情，使它永远显得那样年轻，引人入胜，从而成为音乐会上经常演奏的作品之一。它的首演是在 1845 年 12 月 4 日在德累斯顿萨克斯旅馆大厅，克拉拉担任钢琴独奏，门德尔松担任指挥。

关于这部作品，舒曼把它称为“介乎交响曲、幻想曲、协奏曲和大型奏鸣曲之间的产物”，说明这部作品并不是机械袭用现有的曲式结构。舒曼曾向克拉拉写了一封信，信上说：“我不能为了卖弄技巧而写协奏曲，我非另想别的东西不可。”在乐曲的结构上，这部作品有很多新颖之处，比如各乐章之间联系的密切，把第一乐章第一主题的进行方式或动机，很巧妙地利用在其它乐章的主要旋律之上；而且第二乐章至第三乐章之间不休息，进行得极为自然；第一乐章所采用的虽然是奏鸣曲式，但既无传统性如歌的第二主题，又没有贝多芬式的发展；舒曼不希望音乐的诗情被油腔滑调的耍技巧遭到破坏，自己亲自所写了第一乐章的华彩段……。一般人认为，像这样的改革，当然是除了受到门德尔松和莫雪勒斯的协奏曲影响之外，对于巴赫、亨德尔、贝多芬的作品的研究，也对他产生了不少影响。

第一乐章　热情而有感情的快板(Allegro Affettuoso)，a 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。由于这个乐章的音乐富于幻想的特性，使人觉得仿佛是一首自由的变奏曲。乐章一开始是一段几小节的引子，是由乐队全奏的一声强和弦后，钢琴奏出的华彩式的一段带附点节奏的下行和弦乐句，之后是双簧管奏出的如泣如诉的基本主题，钢琴立即接奏并加以发展，在钢琴和乐队的对话中，它成为整个乐章的基础。

**例 770**



这是乐章唯一的主题，具有辉煌的效果，它在千变万化的调性、速度、节奏和节拍中运行，组织着这个生机勃勃的乐章按照高潮的要求越来越美妙地发展下去。乐章中有几处最精彩的段落，一个是当主题转由活力充沛的单簧管演奏的时刻，这时音乐转为大调，仿佛出现了一个新的主题似的。另一个是在展开部的开始处。再就是那一大段纯粹音乐性的华彩乐段，这里并不是像通常的技巧的炫示，而是主题的比较严肃、明智而美丽的呈示和变奏，钢琴独奏从容不迫地演奏它，当然要求具备熟练的技艺。这个乐章是舒曼创作中构思体现得最完整的范例之一。
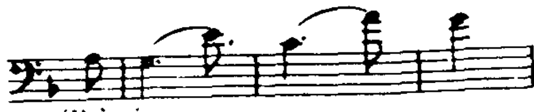
第二乐章　间奏曲，优雅的小行板（Andante grazioso），F 大调，2/4 拍，三部曲式。这个嬉戏性的抒情间奏曲具有舒曼大多数细腻的钢琴独奏小品特有的敏锐和亲切。乐章开始时是钢琴同乐队弦乐组的对话，这个主题的音型，在整个作品中起着重要的作用，无论是前一乐章还是后一乐章的基本主题，都是从这个胚胎中孕育出来的。

**例 771**




中段是 C 大调，以突然由大提琴奏出充满感情的浪漫性旋律而开始，钢琴在这时则为之装饰伴奏。

**例 772**
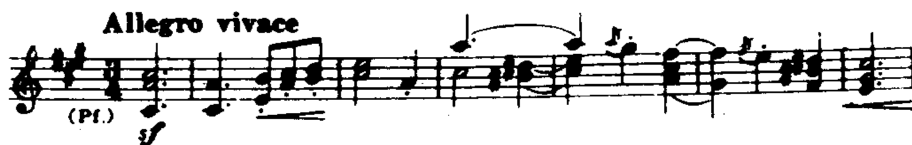


这段音乐由其它乐器承接之后回到 F 大调，接着进入第三段。舒曼在这首乐曲中的前两个乐章中，让钢琴进行多样的表演，它有时是抒情的，略带感伤的；有时充满幻想，有时也成为力量的表现，像在乐曲开始时那样。但钢琴蕴藏的轻巧机灵的活力和真正的光辉，却一直保留到最后乐章才充分发挥出来。

第三乐章　活泼的快板（Allegro vivace），A 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。乐

章一开始，钢琴便以富有弹性的节奏，精力充沛地奏出其中的第一主题。

**例 773**




这个主题源自第一乐章的主题，在这里作者对它进行了加工，使它得以切合发展的需要尽情施展它的威力，获得辉煌的效果。乐章的第二主题在 E 大调，这是舒曼受到研究亨德尔以及当时的舞曲的影响而来的产物。

**例 774**




展开部从第一主题短小的赋格段开始，舒曼虽然不是对位法的大师，但他讲究风格和形式，因此，他用复调手法写出的音乐，如果给予丰富的音色处理，依然具有无尽的美。再现部转入 D 大调，最后，在篇幅相当长完全是狂欢体现的尾声中，华丽地结束乐曲。



**李斯特，弗朗茨**(Liszt, Franz franz)1811 年生于匈牙利西部肖普朗的莱丁村，1886 年卒于拜罗伊特，匈牙利作曲家、钢琴家。李斯特是 19 世纪音乐界最最激动人心的人物之一，他是最伟大的钢琴独奏家行列中的第一人，在纯技艺表演方面无人可与伦比。他从小就受到系统、严格的训练，又经不断的实践，善于吸收前人的经验，大胆创新，形成一套特有的技巧，如准确的大跳、双手八度交错半音进行(即“李斯特八度”)、快速轮指、高音区快速装饰奏法、踏板的巧妙运用等等。由于在钢琴上的登峰造极的技艺，他摘取了崇高的荣誉，人们称他为“钢琴之王”。

其实，李斯特何止是对于钢琴有神出鬼没的妙手，他在浪漫乐派的标题音乐中，是他创造了更进步的“交响诗”这一新的音乐艺术形式，被认为是他

在音乐史上最为突出的贡献。他的交响曲、交响诗、协奏曲和钢琴音乐，由于采用和发展了“固定乐思”和主题变形的构思，在标题音乐的历史上起着极为重要的作用。他的交响曲光彩逼人、想象丰富，宗教作品动人而有灵气，歌曲也是格调甚高，他的钢琴曲独树一帜，《高级技巧练习曲》以技巧艰深、形象鲜明而著称。他的旋律常用变化音，显示了他的独特个性。他还发展了和声手法，用三度关系的转调扩展了功能网。他的配器富于色彩，大大丰富了管弦乐的表现力。他以其音乐的天赋和造诣被封为贵族。罗伯特·舒曼曾对李斯特的音乐作出过这样的评价：“现在魔鬼附到了他的身上，他先把听众要弄一番，仿佛是考验他们似的，接着又给他们一些比较深奥的东西，直到他们完全陷入他的艺术罗网，完全听他的摆布。”

李斯特至今犹是音乐界经常谈起的一位浪漫蒂克的怪杰，他是天才，但略带江湖气；是技艺高超的大师，但有演员、经理人的气质；他有一种激动起来会近于疯狂的气质。一位英国的学者这样描绘过他的演奏：“我看到他脸上现出那种掺和着满面春风的痛苦表情，这种面容我只在一些古代大师绘制的救世主的画象中见到过。他的手在键盘上掠过时，我身下的地板像钢丝一样晃动起来，整个观众席都笼罩在声音之中。这时，艺术家的手和整个身躯垮了下来。他昏倒在替他翻谱的朋友的怀抱中，在他这一阵歇斯底里的发作中我们一直等在那里，一房间的人全都吓得凝神屏气地坐着，直到艺术家恢复知觉，大家才透出一口气来。”他对同行、对青年总是无私地相助，他对瓦格纳的支持，以及后来对勃拉姆斯和舒曼的影响，引起 19 世纪音乐的大分裂，对音乐艺术的发展起了不可估量的作用。

李斯特的远祖原是匈牙利的贵族，父亲是匈牙利人，母亲却是德意志人，李斯特幼小时，虽然和家人都居住在匈牙利，但他的家庭中却都说德语。他年长后又长居巴黎，操流利的法语，所以李斯特是匈牙利国籍，受德国的教育，度巴黎生活，那种多姿多彩的阅历，造成了他后来泛爱的观念和行动。

李斯特幼年时，因住处不定无学校可读，所以全由他的父母教育他，6 岁从父亲学习钢琴，9 岁举行公开演奏，他凭他那十个“魔指”使聆听者无不为之风靡。尤其是他对临时指定的主题作即兴变奏，使听众大为惊叹，称他为“莫扎特第二”。匈牙利亲王赞赏不绝，3 个贵族共同捐赠供他赴维也纳深造的费用。1821 年他父亲为了陪伴他到维也纳随贝多芬的学生、著名的钢

琴教育家车尔尼学习钢琴，竟抛弃了自己的职业，迁居奥地利，希望儿子出人头地。李斯特不负父望，日夜努力练琴，又从萨列里学习作曲理论。使李斯特毕生难忘的是，11 岁那年，贝多芬出席了他的恩师车尔尼为他在音乐之都一维也纳安排的第一次演奏会，当时听众的疯狂实在无法形容，在座的贝多芬大为感动，特意到后台将李斯特抱入怀中，亲吻着他的前额，称他为“了不起的天才”。

1823 年李斯特接受恩师车尔尼的建议到巴黎音乐学院继续深造，当时的院长 L. 凯鲁比尔以不收外国学生为理由不予录取。在失望之余，他立即在巴黎举行钢琴演奏会，结果是仅凭他的神秘的技艺成了艺术之都的骄子。1825 年先后两度在法国和英国演出，当年 7 月在英皇乔治四世面前演奏，使其声誉达到高潮，整个伦敦为之轰动。从此，他在欧洲各地旅行演奏，蜚声世界，一代琴王就此卓立乐坛。1823～1835 年李斯特住在巴黎，为了寻求人生真理，他发奋读书，接触各种社会思潮。1830 年 7 月革命爆发，使他受到鼓舞，写出了《革命交响曲》大纲，从此更接近积极浪漫主义。李斯特在思想上接受圣西门空想社会主义的影响，与宗教社会主义者拉莫奈神父结下终生的友谊，并成为乔治·桑、海涅、雨果、德拉克诺瓦等浪漫主义大师们文艺沙龙的成员，并受柏辽兹、肖邦的直接影响。

1833 年李斯特结识了玛丽·达古伯爵夫人，不久就与她恋爱同居，生子女三人，其中生于 1837 年的女儿科西玛先嫁钢琴家彪罗，后嫁大作曲家瓦格纳。1838 年李斯特返回维也纳，并开始他的旅行演奏生活。李斯特的旅行演奏生活历时十载，其足迹遍布匈、奥、德、法、英、罗、俄等国，成为公认的一代巨匠，受到人们的赞扬。1844 年李斯特同玛丽·达古伯爵夫人的关系破裂，1847 年同卡罗琳·赛因一维特根斯坦公主同居，这是一位俄国大地主的妻子，对李斯特一见钟情。1848 年李斯特接受卡罗琳的劝告结束长期的旅行演奏生活，选择德国魏玛定居，从事创作，并任魏玛宫廷乐长兼剧院指挥，直到 1859 年。在此十年中使魏玛一跃成为显赫的音乐中心，同时这十年也是李斯特自己的创作丰收的年代。由于门户之见，1860 年他和瓦格纳一起受到报纸上的攻击，加上他的幼子夭折，以及未能与卡罗琳正式结婚等一连串的挫折，使他在 1861 辞职去了罗马，住在艾斯特庄园，1865 年他接受了低品神职而成为李斯特神父。1869 年起，他往返于罗马、魏玛和布达佩

斯三地之间，其风流韵事仍为欧洲的话柄。最后 5 年他致力于教学工作，同时，创作进入重要的新阶段，每首作品都有重要的和声创新。

李斯特的为人慷慨仁慈，乐于助人，他的一生充满了奇异的色彩，旅行演奏所得金钱无数，但他并不储蓄财富，除自己一身所用外，多用于赈灾、助贫和公益事业上。李斯特不但是一名伟大的音乐家，在人品上也是一位宽大博爱的伟人。他无论何时何地，总喜欢接见友人，他能采取他人的常处，而绝不谈人家的短缺，他天生不批评任何人，不嫉妒任何人。他的宽厚仁慈，有这样一段故事可以证明：有一个女钢琴手冒充李斯特的学生，在一个旅馆中开演奏会，演奏会的前一天晚上恰好李斯特到此，并在同一个旅馆相遇，那女子羞惭无比，跪在李斯特面前哭泣请求原谅。李斯特要她弹一曲听听，并指导了她数处，然后和蔼的对她说："现在你真是李斯特的女弟子了，明天你开演奏会时，我也为你出席演奏一曲，你可在招牌上预告"。

1875 年他在匈牙利筹办并建成了第一所音乐学院，担任首届校委会主席，并亲任教授钢琴。此外对各国的青年作曲家倍加爱护和支持，例如捷克的斯美塔纳和挪威的格里格等，都曾得到他的帮助。李斯特的晚年心境孤独，作品内容和风格也因而改变。1886 年 7 月下旬，他在赴拜罗伊特看望女儿科西玛，并参加瓦格纳的音乐节时染上肺炎，于 7 月 31 日逝世，葬于拜罗伊特。

**狂想曲概述**

李斯特在广泛收集匈牙利民歌和吉卜赛音乐的基础上，在 19 世纪 40～50 年代，创作了 19 首在他的作品中占有重要地位的匈牙利狂想曲。19 世纪的匈牙利是一个在奥地利帝国统治下经济文化落后的弱小民族。在匈牙利民族英雄科苏特(1802～1894)与著名诗人裴多菲(1823～1849)等人的领导下，要求摆脱奥地利统治的民族解放运动风起云涌。在这一革命浪潮的影响下，19 世纪中叶兴起了以发掘并发展匈牙利民族民间音乐为目标的匈牙利民族乐派，李斯特就是这一乐派的代表人物。由李斯特创作的这些匈牙利狂想曲虽然属于他在探索发展匈牙利民族音乐道路上的初开的花朵，但是演出之后，立即震动了世界乐坛，堪称是匈牙利民族乐派奠基性的作品。特别是其中第 2、第 6 首《匈牙利狂想曲》在世界乐坛上享有经久不衰的盛誉。

李斯特的《匈牙利狂想曲》，其音调源于匈牙利的"查尔达什"舞蹈音乐，这种舞曲中包括匈牙利音乐特有的切分法，以及随处插入即兴式的华彩等。"查尔达什"舞蹈音乐经常包括两部分对比形象的舞曲：一种是称为"拉绍"(Lassau，意为"缓慢")的庄严徐缓部分，另一种是称为"弗里斯"(Friss，意为"新鲜")的具有原始激烈节奏的快速部分。李斯特直接引用匈牙利民歌或民谣风格音乐创作的《匈牙利狂想曲》中，严守"查尔达什"形式的作品很少，不过都采用与"查尔达什"类似的形式。

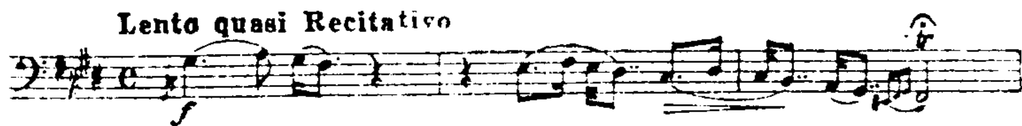
李斯特的学生多普勒(1821～1883)曾将6首钢琴独奏用的《匈牙利狂想曲》改编成管弦乐曲，现在经常演奏，但其排列顺序与原来不同：

1. 原第14首(f小调)。
2. 原第12首(升c小调)。
3. 原第6首(降D大调)。
4. 原第2首(升c小调)。
5. 原第5首(e小调)。
6. 原第9首(降E大调)。

e小调第1匈牙利狂想曲

这首狂想曲约作于1845～1859年间，李斯特将它题献给了他的学生车尔代利。乐曲一开始，以喧叙调型的缓板强有力地奏出序奏部分。

**例775**




序奏结束后，随着琶音奏出前半的主旋律，经过即兴风格的部分为进入长大的华彩。乐曲经过多次旋律色彩以及速度的变化，最后回到生气勃勃的快板，在狂热气氛中结束。

升c小调第2匈牙利狂想曲
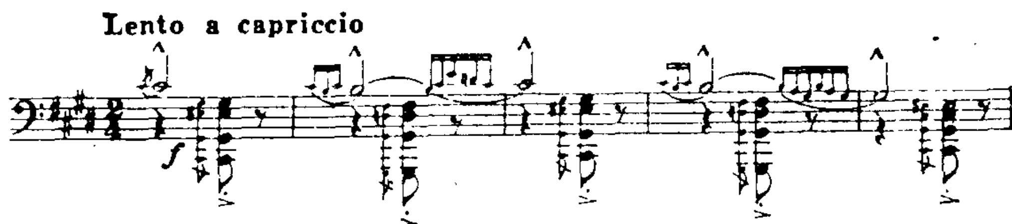
这首乐曲不但拥有丰富的匈牙利民族音乐特点，而且由于李斯特在这首乐曲中倾注了钢琴的最大效果，因此很自然地给人有如聆听管弦乐一样的感受。在李斯特的所有作品中，这是一首最为人们喜欢的乐曲。乐曲采用

匈牙利民间舞曲“查尔达什”体裁写成，全曲分为两大部分，前半部分速度缓慢的是“拉绍”，后半部分是“弗里斯”，速度迅急，多用切分音，气氛热烈。这另一个部分不间断的演奏，构成有对比又统一的艺术整体。

这首乐曲在钢琴演奏技巧上有很大的创新。比如乐曲中多次运用了钢琴八度连奏的技巧，形象地传达出匈牙利民间乐器大扬琴的演奏效果。用钢琴模仿民间乐器的作法，在当时是一个大胆的探索，李斯特运用这种手法为乐曲增加了很多的色彩，也进一步丰富与扩大了钢琴的表现手段与演奏技巧。
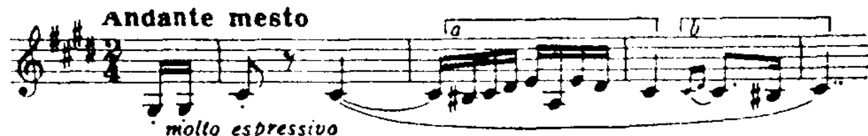
乐曲一开始时的 8 小节引子主题给人以不平凡的印象。这个引子带有喧叙调性质的自由节奏，强奏的装饰音与浓重的和弦相应和，显得威严、沉着而英气逼人，表现出匈牙利民间音乐的浓烈色彩。

**例 776**




随后是性格豪放的“拉绍”主题，继续着引子的平稳节奏，由音色宽厚的中音区开始，就象是一位老人在深情地讲述着匈牙利民族古老的历史。

**例 777**



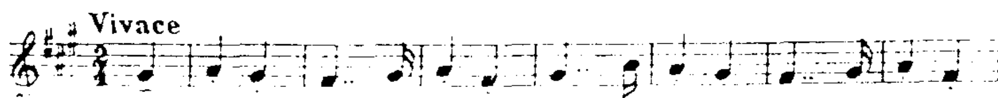

在滞缓的节奏衬托下，低沉压抑的旋律蕴含着巨大的悲痛和愤怒，表现了匈牙利人民对民族不幸的哀痛和控诉，也表现了匈牙利人不屈不挠的坚毅性格。接着的舞曲主题带有匀称而规整的节奏和轻捷跳跃的旋律。高音区不断重复的同音反复犹如钟声，随着舞蹈的节奏不停地鸣响，使舞曲变得更富于动力性。

例 778




这一主题经变奏发展后，突然急转直下，再现庄严沉重的主题。接着，乐曲速度加快，进入"弗里斯"部分。在这一部分中，首先奏出"拉绍"中间段落已经出现过的舞曲主题，随后速度越来越快，接连涌现出一个个由各种节奏构成的鲜明生动而富于个性的主题，宛如此起彼伏的欢乐的浪潮，组成了一幅幅色彩绚丽的舞蹈场面。
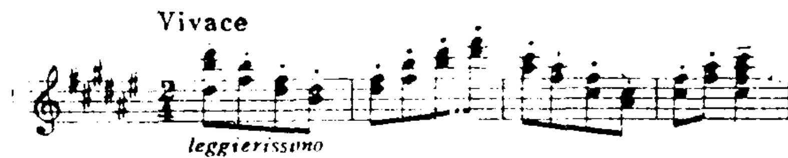
例 779
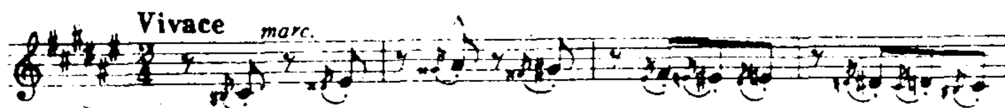



例 780
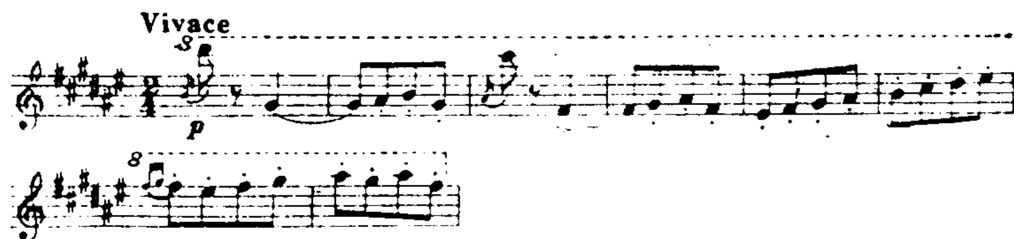



例 781




例 782

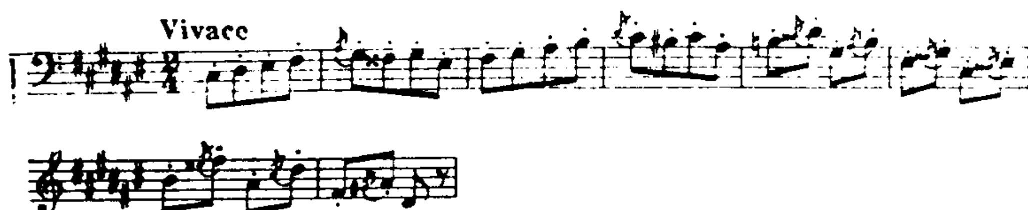


例 783




最后，乐曲突然在高潮中稍作停顿，以快速的八分音符奏出了奔流般的旋律，在振奋人心的沸腾气氛和辉煌的色彩中全曲结束。

例 784




降 B 大调第 3 匈牙利狂想曲

此曲采用降 B 大调，4/4 拍，行板，三部曲式。“拉绍”风格的庄重主题由左手奏出，是第一部分的中心。中段用关系小调 g 小调，以断奏的细致地进行为主。之后是第一段的再现。李斯特将这首乐曲献给了菲斯特提克斯伯爵。

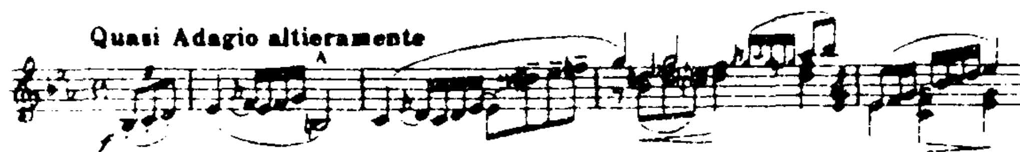
例 785




降 E 大调第 4 匈牙利狂想曲
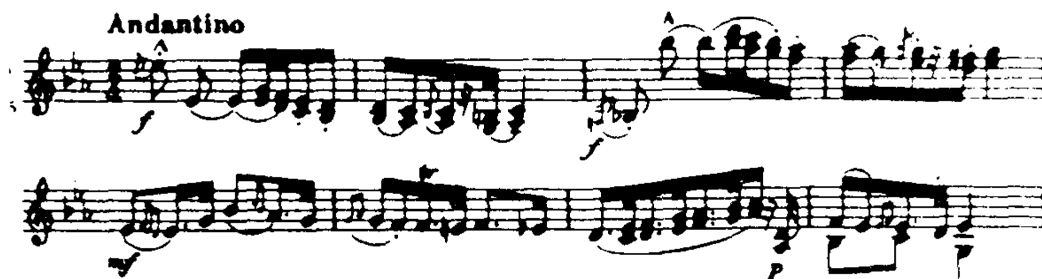
李斯特将这首乐曲题献给了艾斯特哈吉伯爵。乐曲由“查尔达什”舞曲风的二部分构成，采用降 E 大调，4/4 拍，颇似慢板地(Quasi adagio)，尊傲地(altieramente)。

例 786



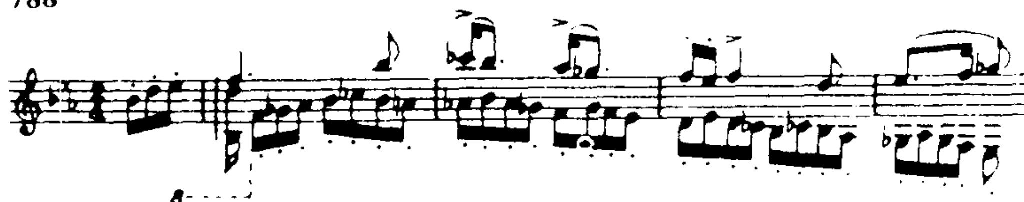

当乐曲转入小行板(Andantino),2/4 拍,出现了两个对话的新乐思,同时频繁加入华彩似的琶音。

例 787




后半部分是以高音部八度音程构成的稍快板,最后加入势强而有力地昂扬的急板全曲结束。

例 788



e 小调第 5 匈牙利狂想曲《悲歌型英雄诗》

此曲用悲哀的缓板(Lento con duolo)贯穿全曲,与标题《悲歌型英雄诗》相吻合。在结构上,由送葬进行曲风的节奏伴奏的主题,在前后及中间部都曾出现,全曲因此得以连贯,是自由的结构形式。李斯特将此曲题献给了雷维兹基男爵夫人。

例 789
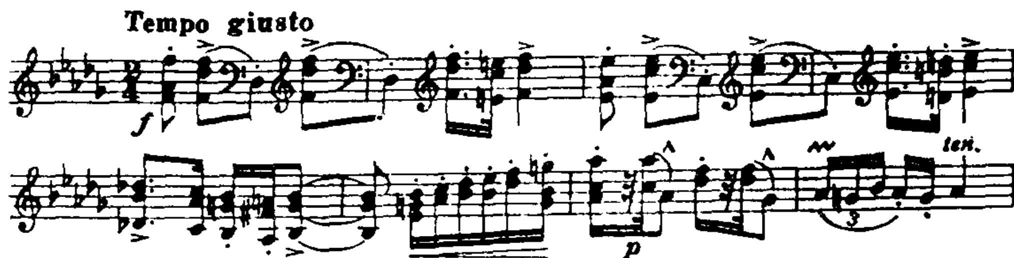


降D大调第6匈牙利狂想曲

这是同第2匈牙利狂想曲并负盛名的一首狂想曲，是李斯特于1845～1850年前后，将他收集整理的《匈牙利民间旋律》中的第4、5、11首，以及他另一部钢琴曲集《马札尔狂想曲》中的第20首等4首乐曲，经重新整理加工而成的钢琴独奏曲。1854年交付出版，题献给阿波尼伯爵。

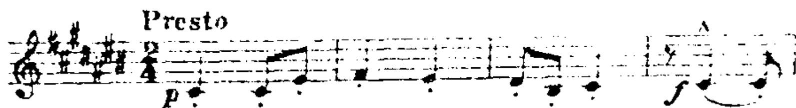
乐曲由4部分组成，就好像是由不间断演奏的4首舞曲结合成的小型套曲，采用降D大调。第一部分是富于生气的快板，主题近似于进行曲，用丰满、明亮的和弦式的伴奏织体，并强调拍上的重音，表现出在热情、明朗之中隐藏着坚强的性格与威武的气派。特别是结束乐句采用跃然直上的平行三度音程，虽然加以轻巧的装饰，仍旧显得分外雄健而洒脱。

**例790**




第二部分为急板。切分节奏的主题带有匈牙利民间“查尔达什”舞曲“弗利斯”快板段落迅急奔放的特点，热情而明朗的旋律，使人联想到穿着五光十色民族服装的匈牙利人狂欢歌舞的情景。

**例791**

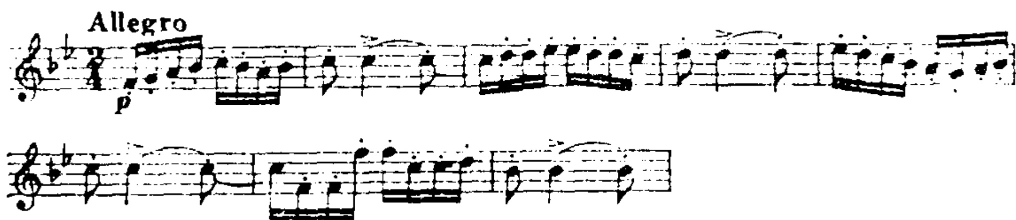



第三部分是行板，带有“查尔达什”舞曲“拉绍”慢板段落徐缓柔美的特点。喧叙调风格的主题旋律，具有自由节拍和即兴性的特点，若断若续的旋律进行，蕴含着缕缕愁绪，宛如一曲悲凉的夜歌。

第四部分为快板。转回到降B大调上的另一首“弗利斯”舞曲，被恰当地安排为热烈的终曲。主题采用连续的十六分音符的跳音与切分节奏交替

出现，表现出民间舞曲活泼奔放的气氛。

**例 792**




紧接着这一主题用“织体变奏”的手法加以发展。活泼的主题音调重复出现，速度越来越快，伴奏织体层次逐层加以丰富，并采用了色彩鲜明的调性对比的手法，两次转到 D 大调上。进入尾声段落，主题最后一次在降 B 大调上出现，速度转为急板，并且用八度连续跳音奏出主题，情绪更为高涨，最后在欢腾的气氛中结束全曲。

d 小调第 7 匈牙利狂想曲

1853 年出版，李斯特将此曲题献给欧尔齐男爵。8 小节的引子之后，主题缓缓地呈现。演奏提示为“以大胆而哀伤的吉卜赛形式弹奏”。

**例 793**




其活泼的快板部分以 A、B、C 段为中心，另外亦插入片段的插句，后乐曲在狂热的气氛中结束。

升 f 小调第 8 匈牙利狂想曲

1853 年单独出版，李斯特将其呈现给他的庇护人之一欧古。

乐曲以缓板的即兴式的引子开始，主题在低音上呈示，具有“拉绍”舞曲的特点。

**例 794**




“弗利斯”段落是以优美的稍快板、升 F 大调、2/4 拍子开始，后半部分

转为急板，形成强大有力的终止。
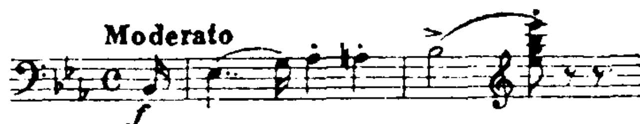
例 795




降 E 大调第 9 匈牙利狂想曲《佩斯城的狂欢节》
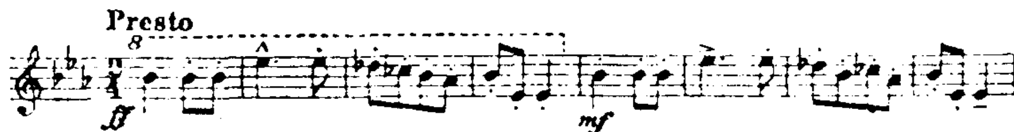
1848 年由哈斯林格出版社出版，题献给小提琴家艾伦斯特（1814～1865）。乐曲开始强有力奏出主题，是““拉绍”舞曲的风格部分。

例 796




经华彩进入稍快板，之后速度几经变化进入标明“终曲”的强烈的“弗利斯”部分。这个终曲部分非常形象的描写了佩斯城的人们在狂欢节中兴高采烈的跳舞的情景。
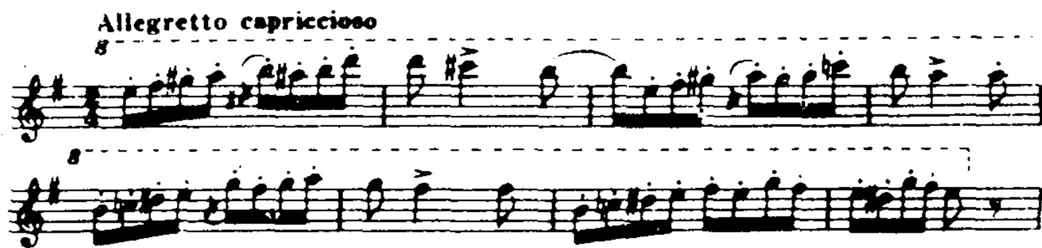
例 797




E 大调第 10 匈牙利狂想曲

1853 年出版，乐曲呈现给艾格雷西。开始是 4 小节的“前奏曲”，之后进入明确的快板，E 大调，2/4 拍子的“拉绍”部分。“弗利斯”部分为稍快板、e 小调、2/4 拍子，其技巧华丽。最后进入最急板结束全曲。

例 798
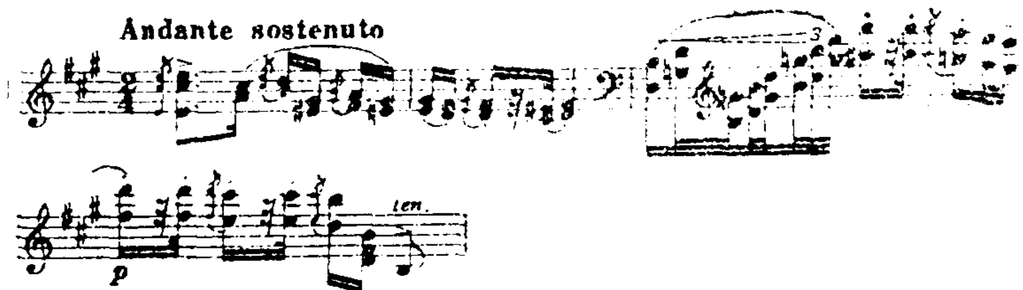



a 小调第 11 匈牙利狂想曲

1853 年出版，献给了欧尔齐男爵。

乐曲以缓板速度、由震音和琶音所构成的序奏开始。这段是非常富于技巧性的部分之后，转入“拉绍”风的行板。紧接着变成活泼的甚快板，以生气蓬勃的情绪逐渐将乐曲推向高潮，最后进入最急板结束全曲。

例 799




升 c 小调第 12 匈牙利狂想曲

1853 年出版，献给小提琴家姚阿幸(1831～1907)。这是一首相当优秀的作品，是与《第 2 匈牙利狂想曲》和《第 6 匈牙利狂想曲》齐名的乐曲。

乐曲的序奏以强有力的动机用升 c 小调和 E 大调奏出。
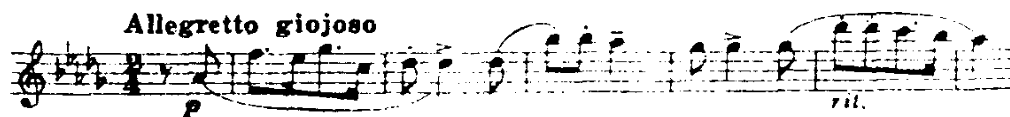
例 800




接着是吉卜赛风格的快板，轻快的旋律奏出后乐曲再度回到原来的速度，形成了庄严肃穆的中段。之后在高音颤音的引导下，又转为降 D 大调的

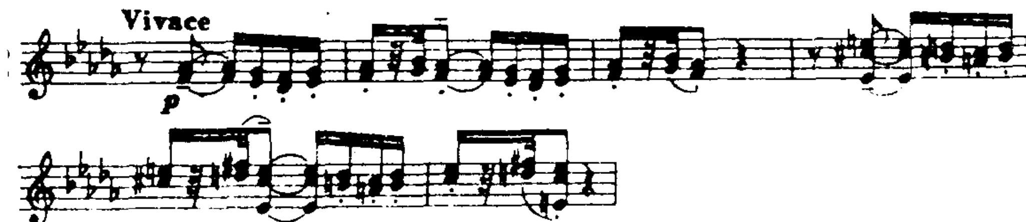
稍快板。

**例 801**




最后乘着低音的节奏呈示甚快板的主题，然后以此形成"弗利斯"造成高潮，结尾短暂出现乐曲开始时的动机，转为急板结束全曲。

**例 802**




a 小调第 13 匈牙利狂想曲

1853 年出版，乐曲献给菲斯特提克斯伯爵。

此乐曲的最大特色是，其中"弗利斯"的主题与萨拉沙蒂（1844～1908）的代表作《流浪者之歌》的主旋律相同，当然此旋律是李斯特首先使用，但由于萨拉沙蒂的作品实在太著名了，因此常常使人误以为这是萨拉沙蒂的原曲。

乐曲用拖拉的行板（Andante sostenuto），C 大调，2/4 拍。在 3 小节的引子之后，出现下面的音型。

**例 803**



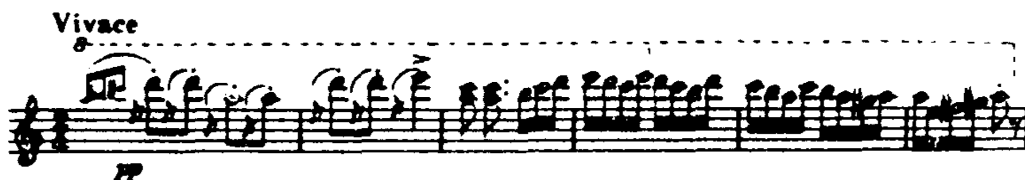

至此速度转慢而呈现由琶音伴奏的 A 大调"拉绍"主题。

例 804




“弗利斯”部分用活泼的快板。

例 805
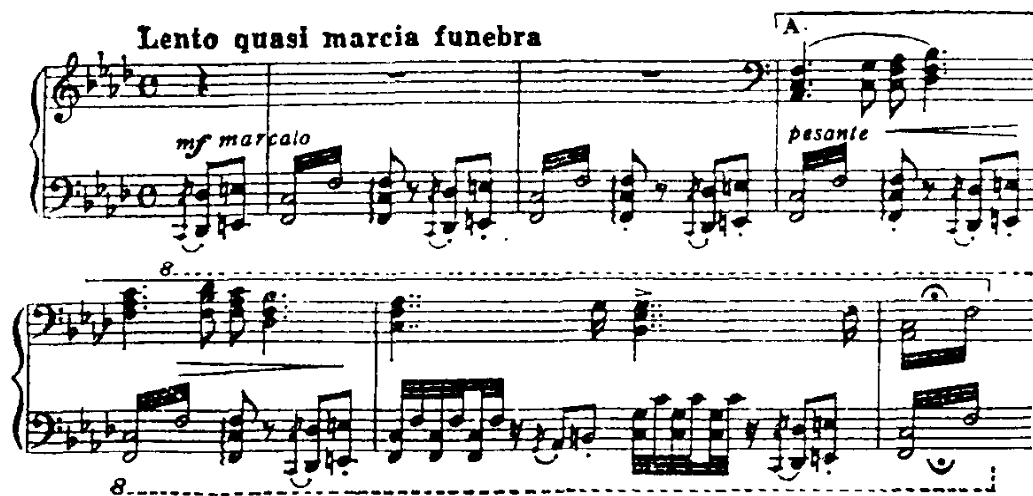



乐曲最后在狂热的气氛中结束。

f 小调第 14 匈牙利狂想曲

1853 年出版，李斯特将此曲献给了他的女婿彪罗。此曲后来被改编为钢琴和管弦乐用的《匈牙利民歌幻想曲》，同时也是经常被管弦乐用作《第一匈牙利狂想曲》来演奏的作品。

乐曲开始由低音部导出沉重的主题。这一旋律再转入 F 大调的英雄式的快板。

例 806




经过插入句，乐曲变为吉卜赛风格的稍快板，紧接着是活泼的快板，经过华彩段转为 F 大调，出现最后的旋律，以短暂的热情的快板作为尾奏而
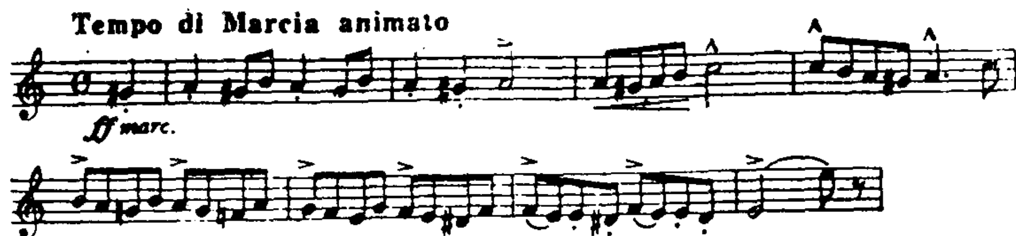
华丽地结束全曲。

a小调第15匈牙利狂想曲《拉科齐进行曲》

乐曲1853年出版，不曾献给任何人。匈牙利的这首《拉科齐进行曲》是世界近代音乐史上占有突出地位的一首军队进行曲。据说这首进行曲是18世纪初叶匈牙利民族独立领袖拉科齐(1676～1735)的战士写作的，有人认为这首进行曲是匈牙利的吉卜赛小提琴手比哈里(1764～1827)在1809年前后，为抗击拿破伦的佩斯军团创作的。其实比哈里只是使《拉科齐进行曲》定型的人。后来，很多作曲家用这首进行曲的主题进行改编，如匈牙利作曲家艾凯尔(1810～1893)曾把它改编为钢琴曲，在匈牙利影片《艾凯尔》中，影片的前奏就是用的艾凯尔编曲的《拉科齐进行曲》。后来，艾凯尔将这个音乐主题又交给了李斯特，李斯特特别喜欢这个主题，用它创作了这首《匈牙利狂想曲》。因此有人也将此曲叫做《拉科齐进行曲》。李斯特到德国时，为柏辽兹演奏了这首乐曲，柏辽兹又根据这个主题创作了管弦乐曲。
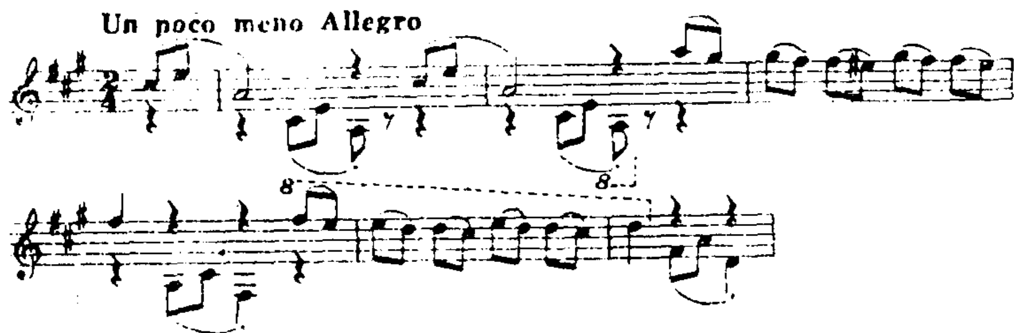
乐曲一开始是较长的琶音序奏，之后呈示出进行曲的主题。富于跳跃感的旋律，活泼而充满生气，使人联想到精神抖擞的匈牙利军队的行进队列。

例807




中间部分主题的旋律线起伏较大，轻快有力，优美生动，和第一段形成对比。

例808



第三部分的主题经过变奏以后,发展为轻巧的华彩段,导致第一段的再现,最后以气势豪迈的尾声结束全曲。

**超凡练习曲概述**

这个钢琴练习曲集包括12首练习曲,在李斯特的钢琴作品中占有极为重要的地位。在这些练习曲中有李斯特全部卓越的钢琴演奏技巧,舒曼曾这样评价:"这样的乐曲应该聆听,它们创作时是在钢琴上弹奏出来的,要欣赏它也要把它弹奏出来。此外还应该看见作曲者,因为如果说,细心观察任何演奏能手,都能提高和巩固欣赏音乐的兴趣,那么,看见作曲者本人怎样和自己的乐器搏斗,使它驯服,迫使它在每个音上都服从于自己的意志,那就更有意义。这些的确是狂飙突进的练习曲,这是全世界至多只有十一、二个钢琴家能够应付的练习曲,本领较差的演奏者如不自量力尝试弹奏,那就徒然惹人耻笑。"

李斯特曾非常罕见的将这些作品做了三次修改,原谱和新谱相同和不同的地方都很明显,在大部分新谱里,原谱开始几小节的基础情调在新谱里都还保守沉着,只是加上了旋律的华彩装饰。和声变得更加大胆,整个乐曲的轮廓更加有力。李斯特在维也纳弹奏这些练习曲造成轰动一时、难以磨灭的印象。舒曼因此说:"巨大的成功永远有深刻的原因,听众并非偶然地这样狂热的赞颂他。"

这个练习曲集于1853年,由著名的莱比锡布莱特科普出版社出版。李斯特以学生的身份将这部练习曲集献给了他尊敬的老师车尔尼。除了第2、第10首之外都加有标题。

第1首　前奏曲(Preludio)

C大调,急板,4/4拍。这首曲子非常华丽并需要较难的技巧,重点练习右手,始终是演奏轻快的音群。

第2首　a小调,甚快板(Molto vivace)

3/4拍。这里使用了特别醒目的断奏练习。

第3首　风景(Paysage)
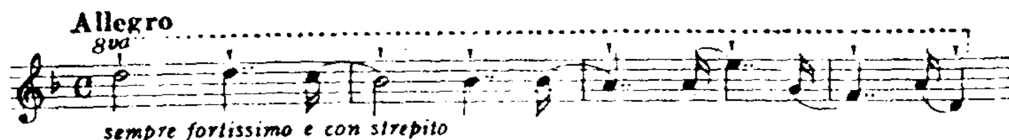
C大调,稍慢板(poco Adagio),6/8拍。这首练习曲在全部12首接连演奏时,会与前后作品形成鲜明的对比。这是一首有如初夏的田园风景一般,

诗情丰富而幽静的乐曲。

第 4 首　马捷柏(Mazeppa)

d 小调,快板(Allegro),4/4 拍。主题与李斯特所作的交响诗《马捷柏》相同,是一首自由变奏曲,到处夹有技巧性的音群。

例 809
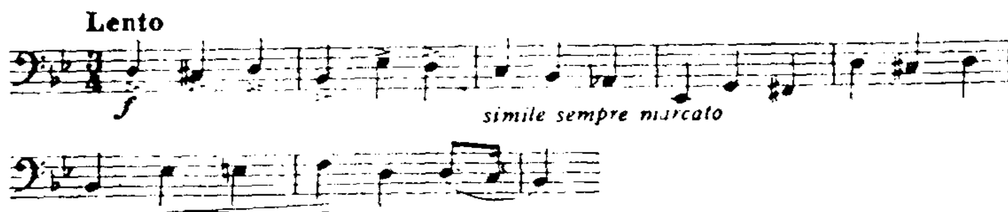



第 5 首　鬼火(Feux follets)

降 B 大调,稍快板(Allegretto),2/4 拍。在德国有"状如人型的火,引诱路上的行人迷路"之说,在这首乐曲里含有像阴魂不散的鬼火到处隐约出现的音群,所以有此名。

第 6 首　幻影(Visino)

g 小调,缓板(Lento),3/4 拍。是一首自由变奏曲,到处散布有琶音音型,从乐曲中转为 G 大调的地方起,逐渐展开灿烂华丽的曲趣。

例 810




第 7 首　英雄(Eroica)

降 E 大调,快板(Allegro),4/4 拍。这是一首拥有序奏的进行曲风格的练习曲。

第 8 首　狩猎(Wild jagd)
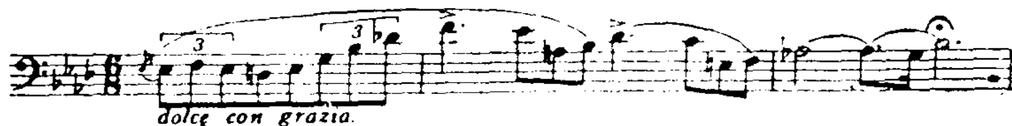
c 小调,狂暴的急板(Presto furioso),6/8 拍。乐曲像是猎杀猛兽一样剧烈而充满活力。

第 9 首　回忆(Ricordanza)

降 A 大调,小行板(Andantino),6/4 拍。乐曲开始虽然充满了对往日的

绵绵思念之情，但后半部分却像是越发的压不住怀念之情一样，呈现出高昂的热情。

**例 811**
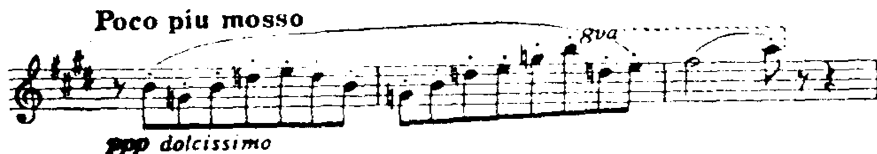



第 10 首　f 小调，激动的快板(Allegro agitato molto)

2/4 拍。与第 2 首一样没有标题，是一首技巧非常难的练习曲。

第 11 首　夜曲(Harmonies du soir)，降 D 大调，小行板(Andantino)，4/4 拍。这首乐曲中有非常优美的旋律，给人留下深刻的印象。这一旋律使整个乐曲保持了诗情的统一气氛。

**例 812**




第 12 首　除雪(Chasse—neige)

降 b 小调，流畅的行板(Andante con moto)，3/8 拍。主旋律是像大风雪的侵袭一样的音型，这是一首有非常难的演奏技巧的乐曲。

**帕格尼尼大练习曲概述**

帕格尼尼(1782～1840)是以堪称为旷世奇术和富于魔性的风采，使整个欧洲因而震惊的著名小提琴大师。他曾经给潜心开拓钢琴演奏技巧新领域的李斯特以非常大的启迪，他给李斯特的影响，不单是在演奏上，就是在作品上的影响也是相当大的。在这由六首练习曲组成的《帕格尼尼大练习曲》中我们就可以看出。这些改编曲不是拘泥于细节的模仿原作或纯粹地填补和声，因为钢琴用来感染人的手段是和小提琴完全不同的。用不同的手段来获得和原作相同的效果乃是改编者的最重要的任务。

舒曼说："凡是听过他演奏的人都知道李斯特多么熟悉自己的乐器性能和效果。所以由这位最大胆的钢琴能手—李斯特来解释这位最伟大的豪迈

的小提琴演奏能手的乐曲是饶有兴趣的。但是我们只要看一眼，这个惊人的密密麻麻好象翻过来的窗檐板一样布满音乐符号的曲集，就可以明白这里所谈的并不是轻而易举的事情。看起来李斯特好象想把自己全部经验都放进去，把自己全部演奏奥秘向后代传授。他这个改编曲连最微小的细节都是一丝不苟地忠实反映出原作的精神。""毫无疑问，这些练习曲极少人能胜任的愉快，大概全世界也只有三四个人演奏得了。但决不能以此作为根据认为它对一般人是可有可无、无关紧要的，要知道能够接近巍峨的卓越技巧的高峰，虽然离它还有一段距离，也是高兴的事。"

李斯特将这个曲集献给了舒曼的夫人克拉拉。

第 1 首　G 大调

序奏，行板(Andante)，4/4 拍。此曲是根据帕格尼尼的第五、第六《随想曲》而改编，是一种以指法练习为主的前奏曲。练习曲部分为不太慢的缓板(non troppo Lento)，3/4 拍。是震音练习曲，震音附在简单的旋律上面。乐曲后部分是与前奏一样的尾奏。

第 2 首　降 E 大调，行板(Andante)

4/4 拍。这是根据帕格尼尼的第十七《随想曲》改编的。中段的生气勃勃的部分，是八度练习曲。

第 3 首　钟(La campanella)

升 g 小调，稍快板(Alegreto)，6/8 拍。根据帕格尼尼《第二小提琴协奏曲》的第三乐章改编，通常称做《模仿钟声的回旋曲》。这首乐曲所描绘出来的钟声，比帕格尼尼的原曲更为鲜明，尤其是高声部的音色之美，即使任何钢琴曲也无与伦比的。

第 4 首　E 大调，活泼生动地(Vivo)

2/4 拍。根据帕格尼尼第一《随想曲》改编，是琶音和断奏技巧的练习曲。

第 5 首　E 大调，稍快板

2/4 拍。根据帕格尼尼第九随想曲改编的这首乐曲又称为《狩猎》，逼真地描绘了狩猎的气氛。

第 6 首　a 小调，近似急板(Quasi presto)

2/4 拍，变奏曲式。乐曲由主题和 11 段变奏组成。

舒曼说:"我们认为这是李斯特的改编谱中在音乐风格方面最有趣的一首。但即使在这里还是常常遇到非常困难的地方,连李斯特本人也不能拿起来就弹,必须练习很长一段时间。如果谁能克服这首练习曲,能够按照乐曲意义要求,使一个个变奏好象一幕一幕木偶戏一般轻盈、嬉戏地在我们面前掠过,那末谁就可以大胆地周游全世界,回来时像第2个帕格尼尼和李斯特一样戴上黄金的桂冠了。"

**爱之梦概述**

李斯特于1850年将自己的三首歌曲改编为三首抒情性钢琴曲,题作《爱之梦》。其中以第3首降A大调最著名,一般提起李斯特的《爱之梦》,指的就是这首乐曲。原歌词第1、第2首由德国诗人乌兰德(1787～1862)作,名为《崇高的爱》和《幸福的死》。这首乐曲的原歌词由德国诗人弗莱里格拉特(1810～1876)作,名为《尽情地爱》,其歌词大意是:

爱吧!能爱多久,愿意爱多久就爱多久吧!

你守在墓前哀悼的时刻快要来到了。

你的心总得保持炽烈,保持眷恋,

只要还有一颗心对你回报温暖。

只要有人对你披露真诚,

你就得尽你所能教他时时快乐,
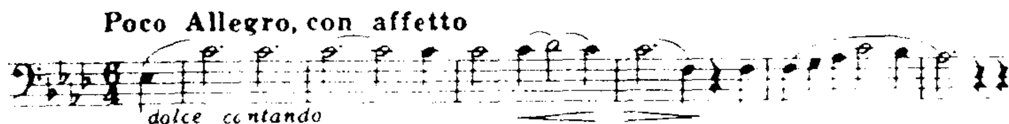
没有片刻愁闷。

还愿你守口如瓶:严厉的言辞容易伤人。

天啊!—本来没有什么恶意—却有人含泪分离。

李斯特根据这首诗创作的乐曲,并没有局限于歌词提供的内容。原诗的情调低沉,表现了生离死别的伤感情绪,而钢琴曲的形象却焕发着充沛的热情。三首乐曲都采用夜曲体裁,前两首不经常演出,本曲却流传较广,并被改编为管弦乐曲以及小提琴或长笛的独奏曲等。乐曲引用原歌曲的旋律,采用降A大调,6/4拍,稍快的快板,单主题二部曲式的结构。音乐由中音区出现的一个轻声吟颂、情意绵绵的旋律开始,这就是乐曲的甜美的爱情主题,其中含有爱的柔情和愉悦。

**例 813**




中段这一旋律伴随着情绪的不断高涨，接连在 B 大调、C 大调、E 大调上出现，难以抑制的热情终于爆发出来，原来含情脉脉的内心独白，发展成大胆而炽烈的爱情倾诉，散发着火一般热烈的情思。

经过华彩性的段落后，乐曲移高到其它调上去，用更为热烈的情绪奏出开始的爱情主题旋律。当变化重复中段的旋律时，乐曲进入高潮，表达了对纯真爱情执着的追求。随后，乐曲出现更为缠绵的华彩段落，并在中音区再现开始的主题，在梦一般美丽的旋律中，恋恋不舍地结束全曲。
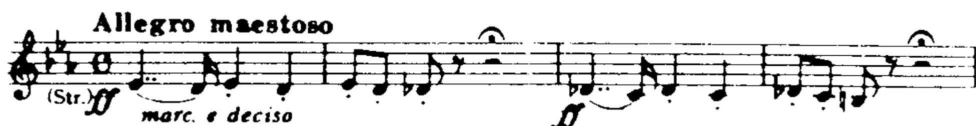
**降 E 大调第 1 钢琴协奏曲**

作于 1849 年，1855 年 2 月 17 日在魏玛首演，由李斯特本人担任钢琴独奏，柏辽兹指挥。作品初演后并不为人们所注意，1857 年在维也纳的另一次演出，还被普遍认为作者在协奏曲创作的这一创新尝试是彻底失败了，著名音乐评论家汉斯立克(1825～1904)甚至因作品中出现过三角铁的乐句而讽刺它为“三角铁协奏曲”。到 1869 年通过李斯特的一位女学生在维也纳的成功演奏，才铲除多年形成的偏见，使这首协奏曲不胫而走，成为众多钢琴家的保留曲目。这首钢琴协奏曲是辉煌而感人的作品，主要体现一种开朗、乐观的情绪，其中可以明显看到贝多芬的英雄性创作。此外，作品也广泛表现出明朗而深邃的抒情意境以及诙谐的幻想性形象。

第 1 钢琴协奏曲是单乐章的作品，非常像一首交响诗，但其中又很容易分辨出 4 个既独立同时又相互紧密联系的段落，这 4 段音乐的特点和排列次序又同交响套曲颇为相似，它是由“庄严的快板”、“抒情的柔板”、“诙谐曲”和“辉煌的终曲”组成。
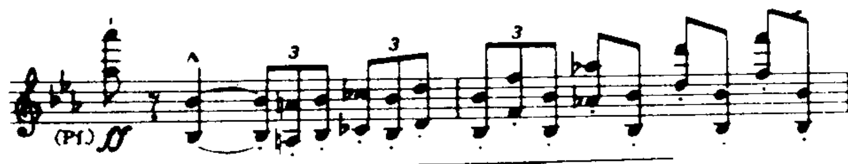
第一段“庄严的快板”，采用降 E 大调，4/4 拍。乐队开始时奏出的基本主题，像军号合奏那样雄伟壮丽，是明朗的英雄性形象。这个主题是第一段的基本主题和音乐的发展核心，并在最后段落中发挥重大的作用。

**例 814**




紧接着钢琴独奏的饱满有力的技巧性乐句，又强调出它那热情和活力充沛等特点。

**例 815**




接着是钢琴严峻豪迈的句子引出节奏自由的华彩段，整个情绪刚毅雄健。第二主题是悠长如歌的，与第一主题形成对比。是由钢琴分别与乐器中的单簧管、小提琴声部交织应答，音乐十分单纯。

**例 816**
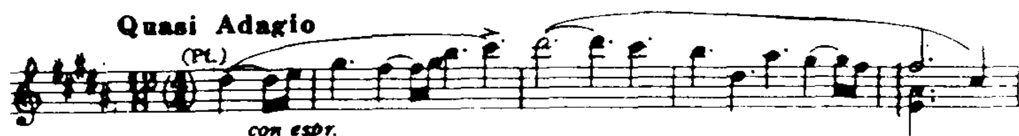



随后，全体乐队以宏大的气势奏起第一主题，钢琴接着发展半音下行的因素，起初具有极强烈的冲力，当发展到原调上再现第一主题的动机时，力度已大大减弱，钢琴柔和的琶音流动，缓缓消逝。

第一段的曲式结构近似奏鸣曲式，其中两个主题似乎是在进行竞赛。第一主题只是在展开部和再现部中才占有绝对的优势地位。

第二段"抒情的柔板"，B 大调，12/8 拍。采用自由处理的变奏曲式。主题的变奏像匈牙利民间即兴演奏那样从容自如地发挥，颇有狂想曲的兴味。加弱音器的弦乐组在低音区奏起基本主题，小调的调性还使它的音响显得更加浑厚、沉着而阴暗。接着钢琴响起夜曲般的音乐，它用低音部上下起伏构成背景，衬托着高声部抒情的歌唱。

例 817




主题第二次出现时转为大调，并移入更为明亮的高音区，由第一小提琴奏出，其它弦乐器则以轻柔的和弦为之伴奏，音乐具有明快的牧歌特点。第三次当钢琴用更高的音区复奏这一主题时，伴奏声部模仿竖琴的音型，效果很像明净的夜曲。此后钢琴开始同乐队进行一系列的非常戏剧化的对话，还有一个新主题在长笛、单簧管、双簧管和大提琴声部安祥地反复呈现。最后基本主题又由单簧管像回忆一般很有表情地奏出，然后进入第三段。

第三段"谐谑曲"，降 E 大调，3/4 拍。这段大量运用三角铁，它清脆震颤的音响给音乐增加了不少光彩。钢琴进入时李斯特指明有"谐谑随想"的要求，因此在相当长的段落就基于这种自由的随想风格，在钢琴作华彩的音型流动时，长笛总是用谐谑的音型与它结合。乐曲开始时的刚健主题在钢琴隐约出现，突然加快速度，钢琴仍以较轻的力度展示半音下行进行的句子。音乐渐渐变得激动，乐队洪亮的音响再现第一段的主题，钢琴也在紧随。这里是一个过渡性的段落，经过第二段抒情主题的再现，直接进入第四段。

第四段"辉煌的终曲"，生气勃勃、勇武的快板（Allegro marziale animato），降 E 大调，4/4 拍。这段综合再现了前面所有音乐素材，使它们变化形象和性格，成为一首生气勃勃的凯旋进行曲。音乐一开始就提示出步伐般的节奏，乐队辉煌的音响奏起第二段的主题，它一改抒情的歌唱，变得威武雄壮。钢琴将第二段的另一主题交织在华丽的音型之中。进行曲般的音乐简短再现之后，第三段的谐谑主题在钢琴上灵巧地出现，它仍然与三角铁清脆的声音结合在一起。音乐逐渐发展得坚实豪壮，速度不断加快，进入急板速度的尾声。钢琴下行的半音阶进行与乐队相交织，显得更有冲击力，很快向键盘的两端伸展，以有力的和弦结束全曲。
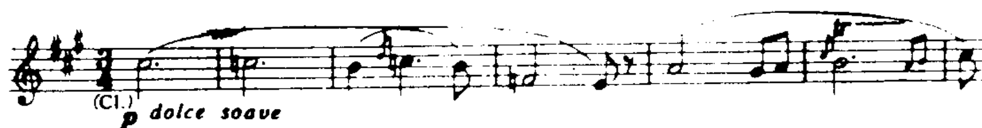
**A 大调第 2 钢琴协奏曲**

这首协奏曲与第 1 首协奏曲不同，它的音乐形象大多比较精致而不那

么醒目，同时也比较华丽，其中有很多色彩的对比、乐思的对比，但抒情的因素最占优势，钢琴与乐队之间的关系也比较融洽，不像第 1 首协奏曲中钢琴的音响那样突出，对比那样鲜明。1857 年 1 月 7 日，在魏玛的宫廷剧院由李斯特亲自指挥首演，担任钢琴独奏的是李斯特的弟子汉斯·封·布伦沙德(1830～1913)。

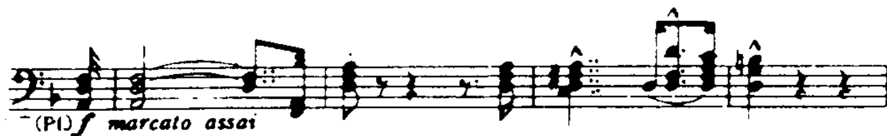
《第 2 钢琴协奏曲》同样是单乐章的，曲中可以分辨出不同的段落，其结构可以看作是自由奏鸣曲式。乐曲的呈示部共有四个主题，每一个主题在呈示后都有一长段发展，因此在呈示部中展示的已经是一系列独立而同等重要的对比性形象。乐曲直接从第一主题开始，由木管乐器用慢速度奏出，主题是用抒情的形象，抑制住难忍的悲伤，藏匿着内在的热情。

**例 818**




这一主题在随后的进行中逐渐壮大，也更戏剧化。呈示部的第二主题像狂风呼啸般在钢琴低音区呈现，这是一支严峻、庄重的英雄性进行曲，钢琴在这里似乎是在模仿管乐器的沉重音响，在低声部中有规律地反复的一些音响，则使人想到钟声的敲击。主题在钢琴上的多次反复，在乐队狂风般的伴随下，也显得激昂、紧张。

**例 819**



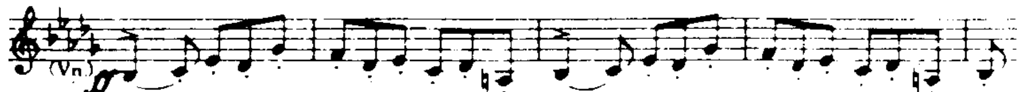

第三主题是阵发式的进行，其中非常冲动的叠句同诙谐性舞蹈相交替，它的个别动机的紧张发展，后来还结合进一些富有疑问性的音调，最后用钢琴的一些喧嚣的和弦转入下一个主题。

例 820




第四主题由小号和圆号奏出，这是热情的迸发同拘谨的奇妙汇合，可以看作是威严的自然力的体现。它的发展至为紧张，钢琴与乐队在其个别动机上的对答，结束了全部主题的呈示。

例 821




展开部由钢琴的一个简短的华彩句引入，这里音响柔和、平静而富于冥想意味的音乐，同呈示部结尾时的狂暴不安形成对比。再现部的结构很自由，这里较长时间保持在清晰的进行曲节奏和乐曲的基本调性 A 大调上，从而使先前作为对比的各主题得以相互接近。在再现部中最突出的是第一主题，进行曲节奏有时还使它具有庄重和有点做作的华丽等特点。这里展示了一系列五彩缤纷的形象，最后以明朗欢快的尾声作为结束。

**钢琴与乐队～死之舞**

这是李斯特为钢琴与乐队而创作的作品，有人认为这是他交响乐作品中最深刻的一首，甚至认为比他的协奏曲还重要。

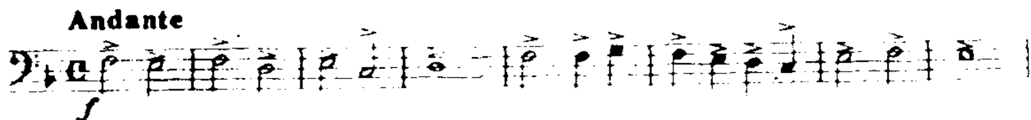
李斯特的这首《死之舞》构思于 1839 年。这时李斯特旅居意大利，广泛接触到古罗马和意大利文艺复兴时期的文化遗产，他观看了米凯朗基罗、拉斐尔的雕塑、绘画，阅读了但丁、塔索的文学巨著，为他自己以后的创作提供了丰富的灵感源泉。《死之舞》就取材于此间他在比萨教堂墓地看到安德利亚·奥卡尼亚所作的一幅壁画《死之胜利》。画面的中心形象是死神，一个背上长蝙蝠翅膀的丑老太婆，手里持着的大镰刀正朝她的猎物头上砍去。死神的周围有一群侍候着她的鬼怪。画面左下角是国王和王后率领的一支显赫的狩猎马队，马队前头的路上有三口敞开的棺材。画面右方有一群青年男女

聚集在树荫下，有些人在轻声交谈，有些人在奏乐消遣。但是死神已经走近，并在这些人当中寻找牺牲者。画面中央有一群乞丐和残废人，正向临近他们的死神伸手央求。画面左上角有一些"虔诚的修道士"—苦行僧，他们对死神的威胁全不在乎。总的看来，画面的象征相当幼稚，但很有表现力。

乐曲完成于 1849 年，题献给了封·彪罗，并由彪罗担任钢琴独奏于 1865 年在荷兰的海牙首演。1864 年 12 月 9 日，李斯特在给彪罗的信中对于此曲写道："我认为了更明确的理解《死之舞》，应该加上死之舞的阐释'末日经'的副标题"。"阐释"是文艺复兴时期最流形的一种作曲手法，就是借用已有的乐曲作主题，加以变化发展，充分发掘音乐的内涵，构成一首新的作品，展示出作曲家高超的写作技巧。李斯特的《死之舞》借用的和在这首乐曲中加以阐释的"末日经"是 13 世纪初的一首教会歌调。原来的诗歌描绘最后审判日的恐怖，因它与死亡的形象有关，不少近代作曲家都把它用于自己的作品以象征死亡。《死之舞》也以它为主题，采用变奏曲式写成，全曲共分 5 组变奏，每一组又含有若干段变奏。

音乐以行板速度开始，钢琴在最低音区有力地敲击与定音鼓结合成震撼人心的音响背景，管弦乐队的低音乐器响亮而粗暴地奏起"末日经"的旋律。

**例 822**




接着，钢琴的华彩乐句与乐队突发的和弦交替出现。速度转成快板时，乐队再次奏出"末日经"，力量渐弱，只剩下钢琴还在陈述这象征死亡的歌调。

第一变奏由钢琴独奏引入，"末日经"的旋律线几乎一成不变，并保持在基本调性 d 小调内，只是和声与外貌有所变化，这一段落的音量不强，在演奏手法上，弦乐器用拨奏，钢琴和管乐用跳音表达，同时又在较低的音区出现，具有低沉略带刚毅的性格。

第二变奏是大提琴和低音提琴用拨奏提示"末日经"主题，大管用一支

新的旋律与它形成对位。由于主题的音响非常有力，活像死神迈开宽阔而深沉的步伐，钢琴声部不时滋生的急速滑奏乐句，则如同死神的镰刀的光和挥舞时发出的啸声一般。其中的圆号独奏乐句再现了前组变奏中新旋律的个别动机，使音乐的发展得以保持统一。

第三变奏速度加快，钢琴上奏出急促的附点音型的“末日经”歌调，乐队伴以跨小节的切分节奏，音乐变得阴森可怕，充满戏剧性因素，仿佛在渲染死神的威力。

第四变奏速度突然变慢，力度减弱，主题在钢琴独奏声部用卡农曲的形式陈述。音响平和，像教堂的圣咏或祷告一般，可以设想为画面中所描绘的那些看破红尘、不畏死神的苦行僧形象。接着是华彩的音型反复，最后成为急板的经过段落，音乐层层加强。

第五变奏从自由的赋格段开始，“末日经”的歌调由钢琴以同音反复的方式奏出，死神舞蹈像旋风一般回转不停。经过数次移调并与对位声部结合，进入展开性段落，“末日经”的旋律不时在各乐器组出现，以钢琴一长段的华彩段落结束。

第六变奏速度明显减缓，音乐沉着庄严，但很快就转成轻快敏捷的跳动音型，逐步变得华丽辉煌，最后是乐章终结前的华彩段，“末日经”以无比宏大的气势进入，比起它在乐曲开始时的陈述更加威严粗暴。死亡以不可遏制的力量冲击一切，最后，钢琴与乐队急骤的半音阶乐句，以雷霆万钧之势结束全曲。



**弗兰克，塞扎尔·奥古斯特**（Frank，Cesar Auguste）1822 年 12 月 10 日生于比利时的列日，1890 年 11 月 8 日卒于巴黎。比利时作曲家、钢琴家、管风琴家。

弗兰克的创作富于哲理性，趣味高雅，思路清晰，鲜明地表现出拉丁民族文化的特色。他力求在音乐中把浪漫主义的形象和古典风格的清晰性结合起来，同时把热情和严格、自如的表白和严整的结构、管风琴式的复调化管弦乐织体、朗诵调式的曲调、丰满复杂的和声、清新迅速的转

调等熔于一炉。他的作品都有一个总的倾向,即反映人的孤独苦难,对人生意义的探索,对幸福美好生活的向往。他的音乐显得光明磊落,有不少扣人心弦的抒情篇章,常常陷入沉思冥想和一种精神的升华。他的创作对后来的法国作曲家迪卡斯、德彪西、奥涅格等人产生了深刻的影响。他在63岁时,因管风琴演奏荣获骑士勋章。

弗兰克的父亲想将他培养成钢琴家,幼年送他入当地的音乐学院学习钢琴,1833年毕业。他11岁即以钢琴家的身份在比利时巡回演出。1837年入巴黎音乐学院,1838年获钢琴名誉大奖;1840年获赋格一等奖;1841年获管风琴二等奖。1842年回到比利时,1844年起定居巴黎,从事私人教学,并在各教堂演奏管风琴,同时进行音乐创作。1858年任圣克洛蒂尔德教堂管风琴师。1866年李斯特曾说弗兰克的技巧足以与巴赫媲美。1872年兼任巴黎音乐学院管风琴教授。1886年被选为民族音乐协会主席。在担任教师和管风琴师的长年累月中,作品在群众中受到冷遇,于是他的学生由丹第带头在1887年1月为他组织了一场作品音乐会,演出水平虽然很低,但这位随遇而安的作曲家却踌躇满志,接着就写成三部佳作。他的创作包括清唱剧、宗教音乐、交响音乐、室内乐及钢琴曲、管风琴曲等,逐渐受到人们的欢迎。

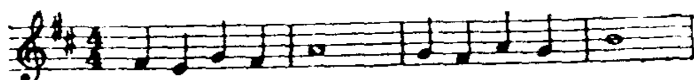
**前奏曲、圣咏调与赋格曲**

这是一个非常有独创性的作品,柯尔托(1877～1962)说:"这真是天才的神妙作品,它融和了原有的严格形式,并把它予以人性化,在毫无损及其原有的威严下,赋予了感动性的力量与震撼性的感情。"弗兰克的学生丹第(1851～1931)赞道:"自贝多芬以后第一次出现的值得推崇的钢琴音乐。""在这一作品里,充满了此圣咏调的旋律的精神,在这种情形下所产生的作品,才是纯粹的属于富有个性的作品。这首钢琴曲可以说是古今所有钢琴曲中、形式和内容都非常特殊的作品,同时它在所有的钢琴音乐中,经常都站在第一流的地位,这是毋庸置疑的公认的事实"。

乐曲的前奏曲与圣咏调,一点一点地逐步暗示和准备赋格曲的主唱,当赋格曲发展开来之后,在前奏曲的流动中,唱出了圣咏调旋律,于是赋格曲的主旋律重叠在一起,最后圣咏调才开始变为大调,奏出凯歌。

前奏曲由 ABA'B'A'' 的形式构成。一开始，乘着清脆的琶音，在 b 小调浮现出前奏曲的主题 A。

**例 823**



B 部分是明显地暗示赋格曲的主旋律。
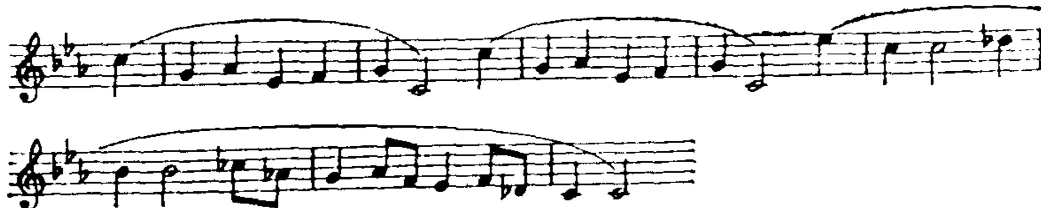
**例 824**



A 主题再度出现在上五度的升 f 小调上面。接着虽然主题也以升 f 小调出现，但是后半不但发展得很明显，而且经过各种转调之后，重新返回到主调的 b 小调上，然后又再度出现琶音，重现了像开始时一样的气氛。并作更明显的渐强形成高潮。等重归平静之后，音乐进入圣咏调。这个圣咏调部分可以看作是圣咏调变奏曲或圣咏调幻想曲。因为在圣咏调旋律出现之前，以及在各段落之间，有与圣咏调形成对比的导入句和插入句。

圣咏调旋律前后出现三次，第一次是 a 小调，第二次是 f 小调，最后是降 e 小调。

**例 825**



赋格曲是四声部的，首先主题在次中音声部呈示，接着是中声部的答题，之后是高声部，再后是低声部，如此 4 次的交替后，经过插入句，进入关系大调 B 大调的第二呈示部。在此首先出现的是中声部的答题，接着是次
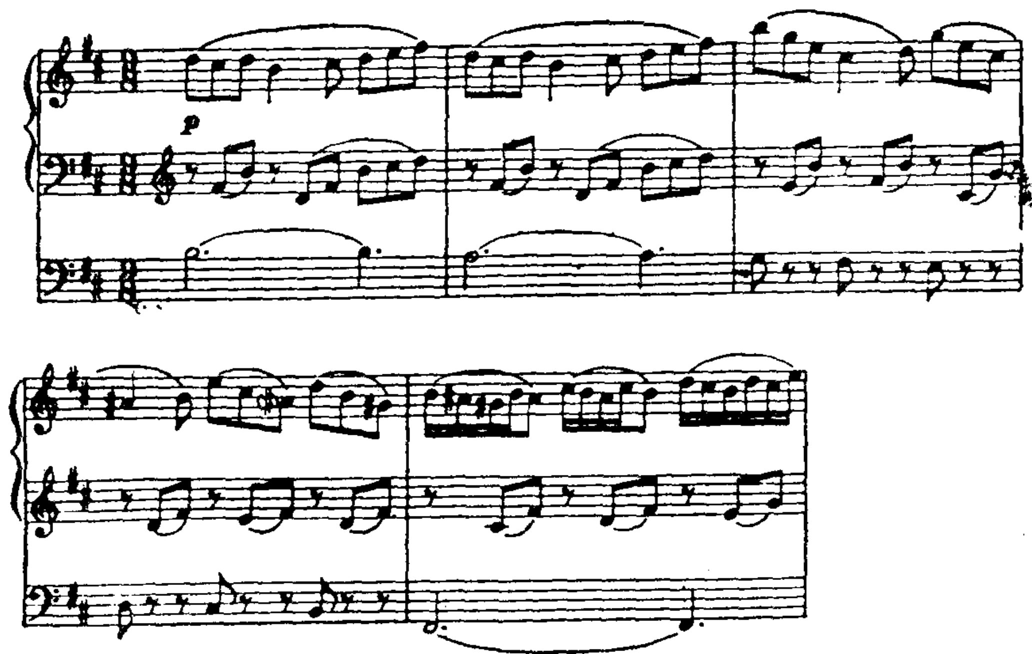
中音声部的主题，最后在稍微呈现高潮的地方，出现了高声部的答题。至此，虽然在大体上是按照传统的形式，但是从这以后，除了调性的分配之外，其它的便成为相当自由的、反传统的形式了。乐曲的最后，圣咏调的主题变成大调，奏出光辉的凯歌。

**前奏曲、赋格与变奏 Op. 18**

这是一首灵感、技巧、内容等都非常出色的杰作。
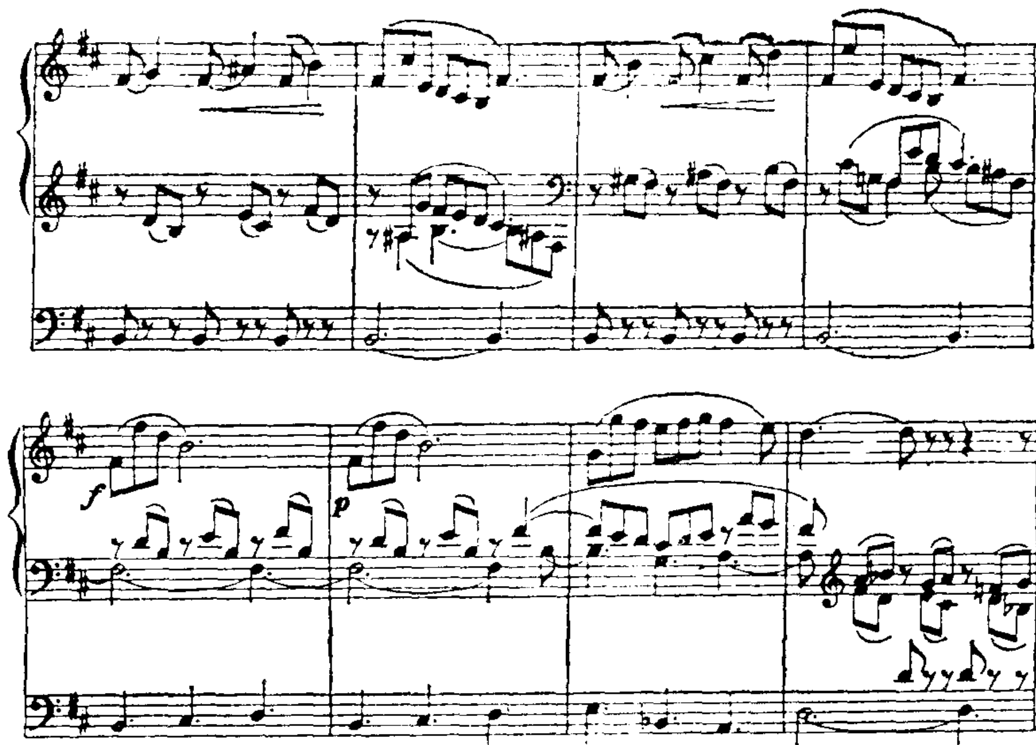
前奏曲用 b 小调，如歌的小行板(Andantino cantabile)，9/8 拍。这是一首美丽的无词歌，舒畅悠闲的旋律、优美的和声，虽然显得平静，但却有富于变化的律动，形式上采用三部曲式。A 段的调性较保守，始终是 b 小调。

**例 826**




B 段较浮动，从 b 小调开始，但不久便经过 D 大调转向升 f 小调。

例 827
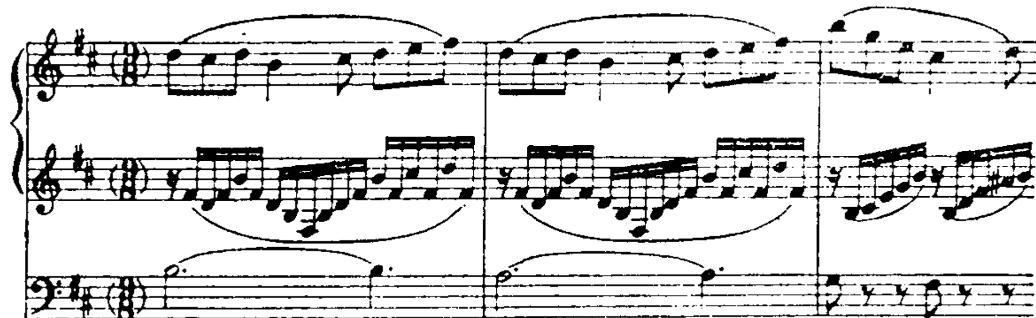



赋格附有9小节的序奏，以壮丽的音响暗示赋格的主题。赋格曲采用从容的快板(Allegro ma non troppo)，3/4拍，主题很长，可以将它解释为由前奏曲主题开始所延伸而来，这一首优美无比的四声部赋格曲，几乎保持在b小调上，只是偶尔转为升f小调，没有一般赋格中不可缺少的关系大调、下属调、上六度等的主题呈示。

例 828



变奏曲是前奏曲的再现，也是前奏曲的对位法的变奏。变奏技巧虽然单纯，但却非常优美。其中B段的主题与在前奏曲时不同，这里是始终严守主调并不转调。全曲以B大调作为最后的结束。

例 829

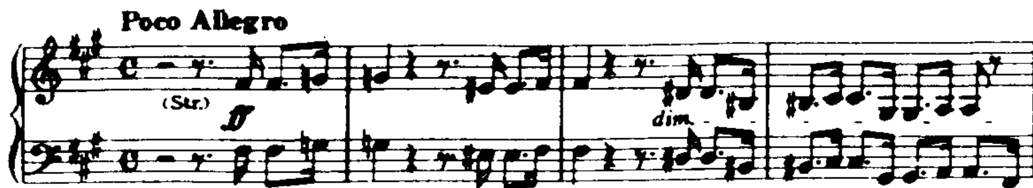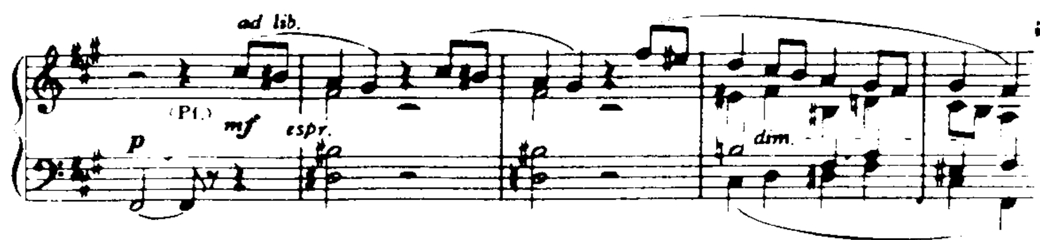


**钢琴与乐队(交响变奏曲)**

这首交响变奏曲是融协奏曲风格与变奏发展为一体的乐曲,近似一首单乐章的协奏曲。它有相互对比冲突的主题材料和统一发展的线索,从痛苦不安,疑问探求到充满信心,肯定生活,也有各个不同的发展阶段和思想境界,但故意抹平各段之间的界线,使全曲贯穿发展。钢琴有时是乐队中的一员,有时起独奏乐器的作用。这种处理方法对他的学生肖松、丹第等人有很大影响。此曲于 1886 年 5 月 1 日,在法国民族音乐协会的定期音乐会上首演,由路易・迪耶莫担任钢琴独奏。

乐曲一开始首先呈示两个对比鲜明的主要主题。先由弦乐齐奏,有力地奏出附点节奏和半音音调为特征的乐句,音乐刚毅果断,带有很强的压迫力。紧接着,钢琴用包括下行增二度音程的句子与它应答,蕴含着悲戚苦痛和疑虑不安的感情。这一主题本身就包含两种因素,它们一经呈示就得到复述和展现,给人以深刻的印象。

例 830






第二主题转入 A 大调，弦乐拨弦与木管组的跳音结合，音响清澈明亮，乐句间插入钢琴分解和弦的流动，仿佛是对幸福和光明的渴望追求。

**例 831**




随后的第一变奏速度转为快板，首先以低音弦乐轻轻地奏出第一主题的前半段，然后钢琴响应第一主题的下行半音音调。它先是惶恐不安，然后松弛舒缓，被第二主题明朗的音乐所取代。

第二变奏是以第二主题为主进行变奏，先由钢琴与弦乐，然后是木管的交替进行，接着是钢琴将和弦性的乐句进行演奏。乐曲越来越热烈高昂，这个变奏发展了第二主题明朗和充满生命欢乐的性格，呈现出典型的协奏曲风格。

第三变奏一开始，音乐转入升 F 大调，由大提琴首先在缓慢的钢琴弱奏的分解和弦上，悠然地奏第二主题，这是一段像梦幻一般的音乐，好似通过热切的追求达到了精神的升华。不久，弦乐器加上弱音器，调性回复到升 f 小调，色彩变得暗淡。第一主题的第二种因素在大提琴上出现，钢琴仍旧伴以不断流动的音型，音量极其微弱，主题减弱了原有的压力，朝着理想的境界发展。

第四变奏中，第一主题的素材在此处理的异常巧妙，形成颇为轻松的进行。钢琴的颤音引出弦乐低声部第一主题疑虑不安的下行音调变形。这时又回到了明朗了大调，速度改成不太快的快板，音乐反映出一种发自内心的喜悦。

第五变奏延续了第四变奏的发展，从第一主题的下行半音音调变化而

来的主题音调鲜明地陈述，钢琴以新的旋律与它呼应。不久，进入钢琴的华彩段。接着，两个主题交替出现，将音乐推向辉煌的高潮，然后乐曲强有力地结束。



**勃拉姆斯，约翰内斯**（Brahms，Johames）1833年生于汉堡，1897年卒于维也纳。德国作曲家、钢琴家。

勃拉姆斯是19世纪下半叶德国音乐文化中的一位杰出代表。他的创作和生活是与19世纪下半叶极其复杂矛盾的德奥现实相联系的，尽管时代和阶级给他的创作带来局限，但他仍能在这种情况下继承古典传统，吸取浪漫主义精华，创作出有创造性的、有个性的、表达了强烈民族情感和爱国思想的优秀作品。勃拉姆斯是一位热爱民族文化，追求古典精神的作曲家。他在创作中力图维护德奥的传统，和同时代的作曲家相比，他在这方面表现得更积极更自觉。在创作中他追求内在的感情的深刻表现，反对浮华的表面效果，风格质朴、严峻，作品富有哲理性。他在自己的创作中竭力对抗后期浪漫派艺术中的极端个人主义倾向，这种倾向引起了音乐形式的瓦解、调式体系的危机以及音乐语言的过分复杂。他运用了民间的音乐创作（德意志的、奥地利的、捷克的、斯洛伐克的、匈牙利的）以及巴赫、贝多芬、舒伯特、舒曼这些音乐大师的传统，从中为自己找到支助。

勃拉姆斯的父亲是汉堡市立剧院乐队的低音提琴演奏员，起初他随父亲学音乐。其家庭生活虽然贫寒，但却很幸福。后来在德国钢琴家、管风琴家、音乐教育家、作曲家马克森（1806～1887）的门下学习钢琴和作曲理论。勃拉姆斯从小就将各式各样的舞曲和进行曲改编成管弦乐曲，并在汉堡的啤酒店里演奏。15岁起开始演出活动，不久就成为一个公认的演奏能手。1853年，他的事业有所进展，与匈牙利吉卜赛小提琴家爱德华·雷梅尼合作，在德国北部巡回演出，并创作了他的第一部重要作品《C大调钢琴奏鸣曲》。这一年他与小提琴大师约瑟夫·约阿希姆的友谊开始，约阿希姆安排他与李斯特和舒曼相识，后来舒曼在《新音乐杂志》上以一篇名为《新路》的

文章中预言了勃拉姆斯的天才。1854年舒曼自杀未遂，后来精神失常，这使得勃拉姆斯困惑不安，并在《d小调钢琴协奏曲》以及那几年中正在构思的其它作品中有所反映。他精神上的激动与烦恼由于对克拉拉·舒曼的眷爱与日俱增，克拉拉对勃拉姆斯在专业上极为关心，但在舒曼去世后，他们两人不打算把友情上升为婚姻，勃拉姆斯终身未婚，他和克拉拉的友谊保持了40多年。

1857年起勃拉姆斯在利佩·德特莫尔德的宫廷任合唱指挥，由于工作不多，他仍有时间创作。1860年他签署了著名的宣言，反对李斯特及其追随者所采用的"新音乐"方法，以后被认为是德国音乐中瓦格纳乐派的反对者。他的第1首钢琴协奏曲于1859年1月27日在莱比锡首演，不受欢迎，将近10年后，与他的《德意志安魂曲》同场演出才获得极大成功。汉堡一直是他的主要居住地，直到1863年应邀担任维也纳合唱团指挥，此后就在奥地利首都度其余生，只在巡回演出及节假日时返回汉堡。1872年继鲁宾斯坦任音乐之友协会的艺术指导，直至1875年。1875年勃拉姆斯离开了音乐之友协会，他作为贝多芬之后的交响乐作曲家，开始严肃认真地负起了他的责任。《第一交响曲》在他20余岁开始创作，直到43岁才完成，首演之后很快就被誉为"贝多芬《第十交响曲》"，当有人指出他的终乐章的正主题与贝多芬的《第九交响曲》的相应主题很为近似时，勃拉姆斯说："任何蠢驴都能看得出这一点"。勃拉姆斯的晚年虽然平静，但作为当时最伟大的作曲家之一的声誉却蒸蒸日上。他那时的音乐增添了一种动人的秋高气爽之美，有一种亲切感。1896年他出席了在波恩举行的克拉拉·舒曼的葬礼，这次旅行损害了他的久已衰退的健康，翌年因肝硬化在维也纳去世。

**C大调钢琴奏鸣曲 Op.1**

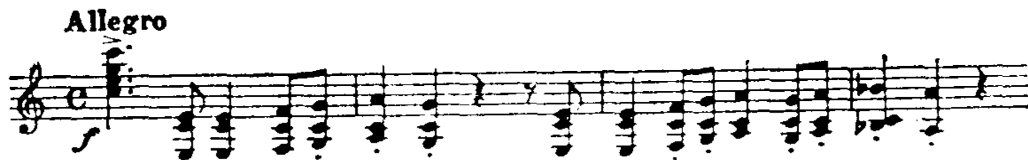
勃拉姆斯给我们留下了3首钢琴奏鸣曲，都是他在30岁之前的作品，乐曲中充满着年轻人的可贵的热情和排除万难勇猛的活力，同时也表现出浪漫的情趣。这3首奏鸣曲尤其是其中特别充实的第1和第3首，广受世人的喜爱也经常被用来演奏。

这首奏鸣曲于1853年末在舒曼的支持下，由布莱特科普出版社出版。题献给了介绍勃拉姆斯与舒曼相识，同时成为他密友的小提琴大师约瑟夫

・约阿希姆。

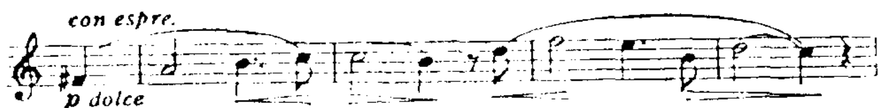
第一乐章　快板(Allegro),C 大调,4/4 拍。乐曲首先以强劲而充实的音乐,激烈地奏出律动性的第一主题。

例 832
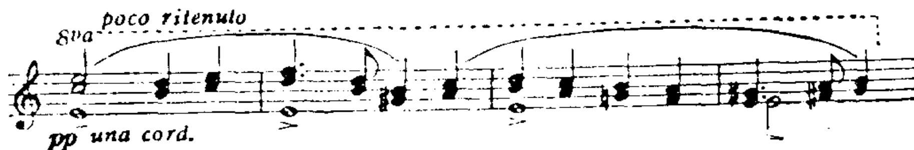



这一主题在经过音阶性的上行音群之后,以降 B 大调加以重复。之后是由第一主题的动机所形成的卡农型经过句。随后在 C 大调、d 小调、e 小调、E 大调上进行,并逐渐转慢渐弱进入第二主题。

例 833




第二主题在关系小调 a 小调,与第一主题的雄壮、律动性、和弦性形成对比。之后将此时减弱力度,也逐渐减慢速度而进入第二主题的新旋律。

例 834
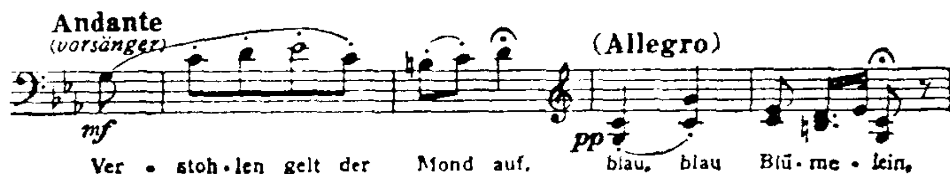



展开部是以第二主题的新旋律的卡农形式,柔和地略带灰暗气氛开始,随后突然以右手强有力地奏出第一主题。左手则明晰地奏出第二主题新旋律,然后右手加上了对位法。如此,两个旋律一面相互交织,一面进行到很强的力度,左手奏出了第二主题的开始部分。之后又再度展开第二主题。经过多次变化发展,乐曲进入再现部。

再现部与呈示部大体相同,只是第一主题的经过句稍微变短,第二主题是以 c 小调出现。结尾将第二主题的新旋律缩短,用对位法开始,之后回到 C 大调,多次奏出强劲有力的第一主题。

第二乐章　行板(Andante),c小调,2/4拍。勃拉姆斯在这个乐章加上了“根据古老的德国情歌”的补注,而在开始的12小节旋律上附上了歌词。

例835




歌词大意是:

月亮悄悄地冉冉上升,

青青的一朵小花(指月亮)。

穿过银白色的小云爬上天空,

青青的一朵小花。

玫瑰在幽谷,
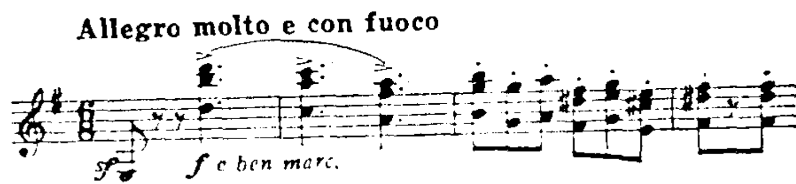
少女在大厅,

哎!天香国色的美丽玫瑰。

这首诗暗示了这个乐章的性格,同时也是指定演奏的一句话。勃拉姆斯用此12小节为主题,写出了三个变奏和结尾。其中的变奏是属于极简单的装饰变奏,主题的旋律是不变形地放在低音部,在第二变奏时,虽然加上细微音符的旋律,但是变奏的性格几乎仍未离开主题。第三变奏转为C大调,气氛变得比以前更明朗。最后是给人以“月亮悄悄地冉冉上升”之感的结尾。

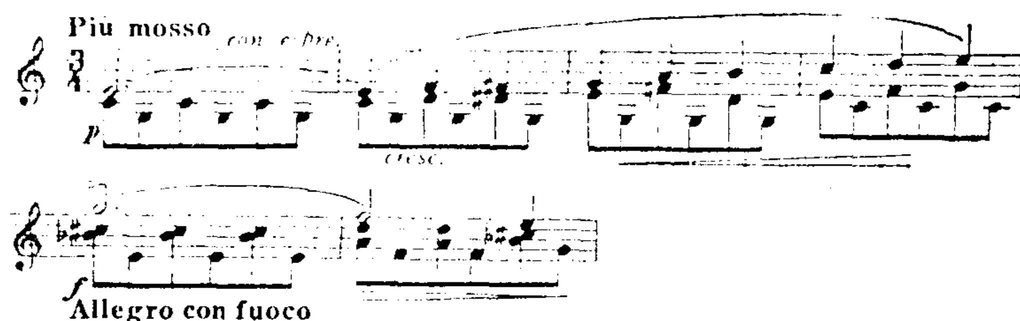
第三乐章　谐谑曲,稍带热情的快板(Scherzo Allegro molto e con fuco),e小调,6/8拍。稍有贝多芬风格的感觉,但比贝多芬更有旺盛的活力,而且也辛辣。

例836




中段的速度转快,C大调,3/4拍。拥有流畅的音阶型的旋律,因速度很快,所以显不出预期的对比效果,同时非常的热情。

例 837
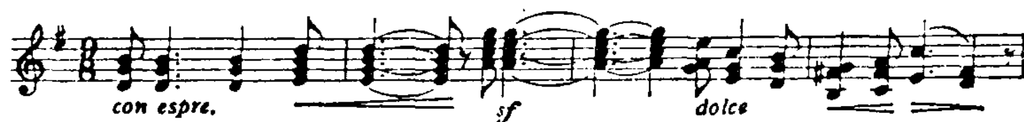



第四乐章　热情的快板(Allegro con fuoco),C 大调,9/8 拍,回旋曲式。这个乐章的主题是将第一乐章的主题改变为 9/8 拍子,这一律动性的旋律强有力地开始。

例 838



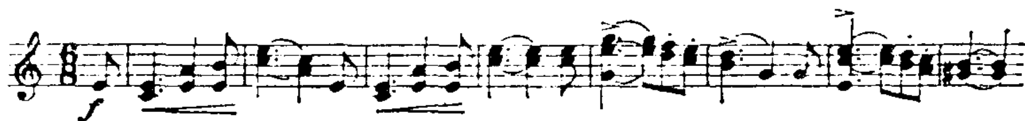

第一插部主题在 G 大调,以丰厚的和弦柔和地呈示。

例 839




第二插部主题在 a 小调,6/8 拍,是优美而又有丰富的表情。

例 840
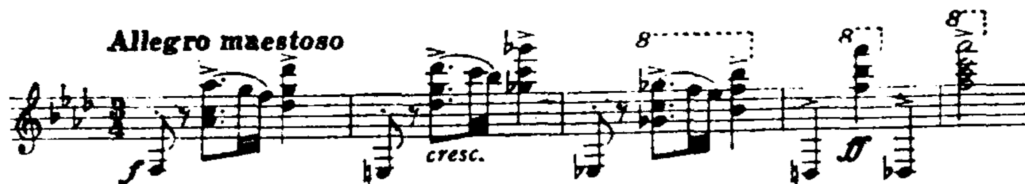



结尾用不太快的急板,并用增三和弦奏出焦躁感觉的音乐,最后强调开始的主题,有力地结束全曲。

**f 小调钢琴奏鸣曲 Op. 5**

勃拉姆斯独特的钢琴效果，在这首奏鸣曲中开始真正的显现出来。乐曲的第二乐章和第三乐章，克拉拉舒曼已于 1854 年 10 月 23 日在莱比锡初演，全曲的初演是由勃拉姆斯自己弹奏，于 1863 年 1 月 6 日公开初演。
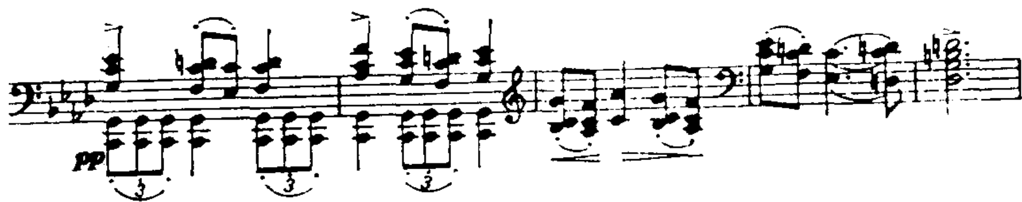
第一乐章　庄严肃穆的快板(Allegro mastoso)，f 小调，3/4 拍。乐曲由精力充沛、爆发性的第一主题第一支旋律开始。

**例 841**



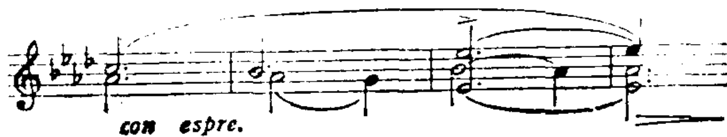

接着在低音的持续音上以小六度为主的软弱的第一主题第二支旋律，以明显的对比出现。这个旋律与第一支旋律有关联。

**例 842**



当第一支旋律再度出现后，以降 A 大调开始了经过句，这里经过了降 D 大调、F 大调、降 B 大调，然后再度进入降 A 大调的第二主题。第二主题是充满抒情性，表情丰富。但因为不断作音阶性的上升，又接连的在转调，所以给人一种紧张感。

**例 843**




展开部由升 c 小调开始，首先展开第一主题的第一支旋律，接着是第一主题的第二支旋律，随后转为降 D 大调，又以降 G 大调重复开始的主题，然后进入再现部，在再现部中省略了第一主题的第二支旋律。

第二乐章　充满感情的行板(Andante Espressivo)，降 A 大调，2/4 拍。

在这个乐章中，勃拉姆斯附上了诗的标题，原诗的大意如下：

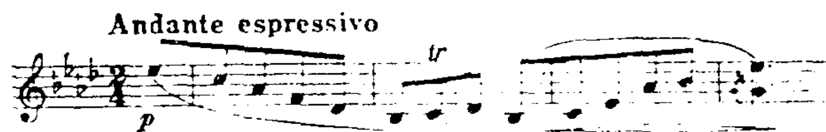
夜幕低垂，皓月当空，

在此两颗心，因爱而结合，

互相依偎，相互拥抱。

这个乐章采用复三部曲式，结构图示：A—B—A—C（结尾）。乐曲在与这首诗相同的意境中开始，柔美的旋律在浪漫性的柔和和弦的包围下呈示。

**例 844**




第二部分是从左手和右手交替所奏的音而成的旋律开始，充满了热情倾述的力量。
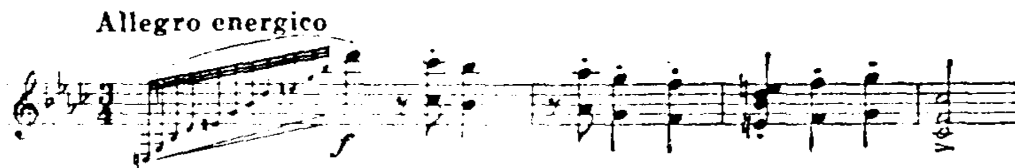
**例 845**




第三部分是第一部分的再现，比第一部分有更多彩的和弦，给人留下像慢慢消失一样的余韵进入结尾。结束部分是属于与前两部分有关联的旋律，以极为软弱而富于表情的开始，之后逐渐提高紧张度至最强，立即又减慢速度，变为像是在祈祷一样柔和而微弱的乐句。最后是强有力地在下属调降D大调结束。

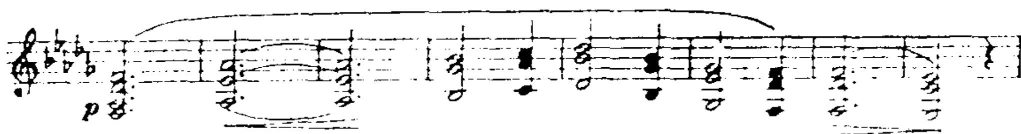
第三乐章　谐谑曲，有力的快板（Scherzo Allegro Energico），f 小调。首先以减七和弦的琶音稍带恐怖的阴暗气氛开始。

例 846




中段在降 D 大调，音乐像是圣咏合唱一样地优美而稳重。

例 847



之后是第一段的再现。

第四乐章　颇似行板（Andante molto），降 b 小调，2/4 拍，这是附有间奏曲标题的短暂的乐章，作者对此加上了“回顾”的副题。据说这是根据一首同名诗而作的，其旋律也与之非常吻合。勃拉姆斯借此唱出了他在莱茵河徒步旅行时所遇见的某一少女的回忆。

诗的大意是：

“啊！假如你知道树木如何地很快枯萎，

森林如何很快地就变成没有半片树叶，

也许你就不会如此冷淡，

也不会如此的冷酷无情，

而你一定会以柔和的笑靥来面对我的！”

乐曲中充满了感伤之情，有着缠绵的旋律。
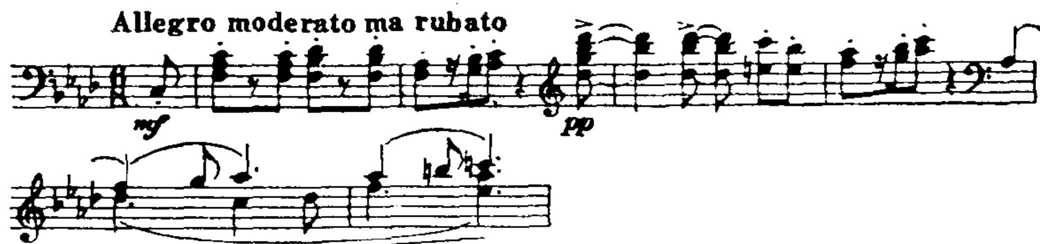
例 848




终曲 自由速度的中庸快板（Allegro moderato ma Rubato）f 小调，6/8

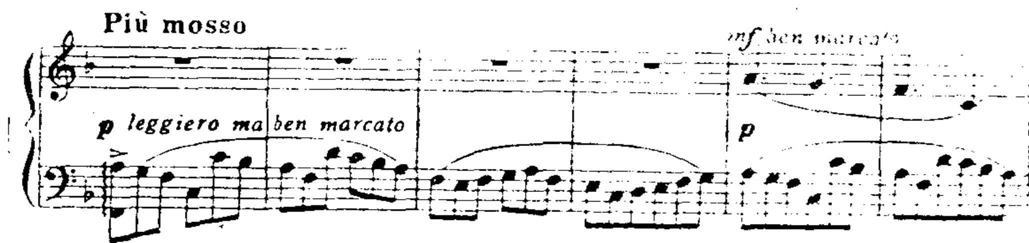
拍，回旋曲式。主部首先以舞曲气氛呈示出两小节，随后立即转为优雅而柔和的切分乐句。

例 849




第一插部是温和而平稳的，主部再现后，第二插部在降 D 大调呈现，是继续着的卡农式的模仿。

例 850




结束部速度转快，逐渐形成全曲的高潮，随后又回到原来的速度，强烈地再现主部主题，最后又强有力地奏出第二插部主题结束全曲。
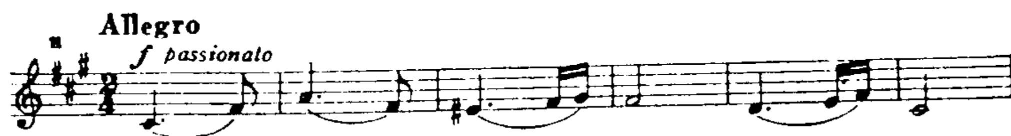
**匈牙利舞曲（第 5 首）**

这是勃拉姆斯的全部作品中流传最广的一首乐曲，不但到处被演奏，同时也被改编成各种不同的乐曲。对这首乐曲与其称作是“匈牙利舞曲”，不如称作“吉卜赛舞曲”更为恰当，因为勃拉姆斯是根据他所接触到的吉卜赛音乐素材加以创作的，在勃拉姆斯此作品第一版乐谱上曾注明“改编”字样。

勃拉姆斯与匈牙利小提琴家爱德华·雷梅尼，在德国各地旅行演出的一年多交往过程中，雷梅尼向勃拉姆斯介绍了许多他所搜集的吉卜赛音乐素材，从而使勃拉姆斯开始产生对吉卜赛音乐的兴趣。后来，当勃拉姆斯迁居维也纳以后，更有机会亲自聆听维也纳街头的吉卜赛流浪艺人组成的小型乐队的演奏。因此勃拉姆斯将这些吉卜赛舞曲加以改编，陆续创作了 21

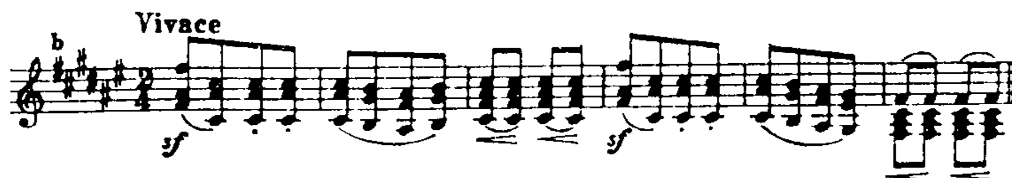
首钢琴四手联弹曲《匈牙利舞曲》,分为 4 集出版。当时在欧洲人们的心目中,吉卜赛音乐就是匈牙利音乐的错误观念影响很深,因此勃拉姆斯将此称作匈牙利舞曲是毫不奇怪的。勃拉姆斯所接触到的吉卜赛音乐,基本上是“查尔达什”舞曲的范围,这首《升 f 小调第 5 匈牙利舞曲》实际上就是一首“弗利斯”舞曲。乐曲的基本音乐形象是一幅浓墨重彩、粗犷线条勾勒出来的风俗画,使人听过后难以忘怀。据说它的旋律基础出自克勒·贝拉的歌曲《回忆巴特菲》。主题的旋律深情,速度不太快。

**例 851**




中段转为明快的升 F 大调,这一段旋律性格非常欢乐,和声手法相当单纯,如同听到了当时街头吉卜赛民间乐队的演奏一样。

**例 852**




乐曲经过严格再现后结束。

**舒曼主题变奏曲 Op. 9**

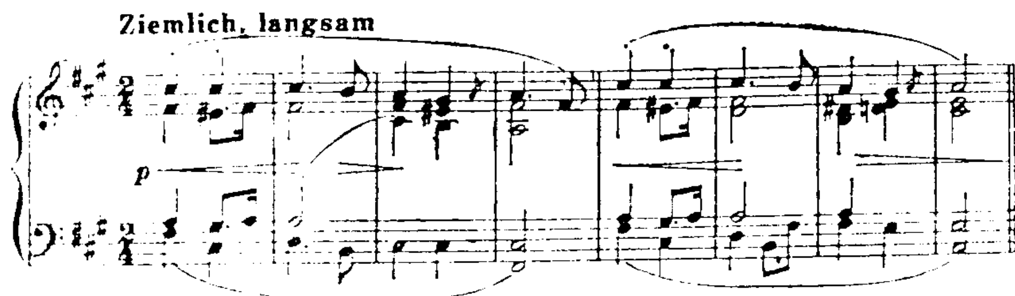
这首乐曲由主题和 16 个变奏所组成,当勃拉姆斯写这首乐曲时,舒曼正在精神病院住院。克拉拉为了维持一家人的生活而倾全力,尝尽辛苦。勃拉姆斯认为对于所敬爱的钢琴演奏家克拉拉,以及可爱的舒曼的子女们尽其心意,才是唯一对舒曼表示感谢的好途径,因而由衷的扶助了舒曼一家人。这首作品就是这个时期创作的,献给了克拉拉。克拉拉在写给勃拉姆斯的一封信上,就有一段对这首乐曲表示感谢的话:“看了一遍变奏曲,因为头脑还不适于细读音符,所以无法充分了解。作得非常的富于勃拉姆斯风格而且认真,是一首幽默十足的乐曲……”。

在这首乐曲里,舒曼的风格极为强烈地显露在外表。不只是单看低音部

或中音部的动态是如此，就是在对位法所表现的效果，以及其技巧的使用方法也是如此。而且，这是属于舒曼所喜爱的，所谓的幻想性变奏曲。换言之，各变奏都有非常丰富的幻想味，同时各变奏并不墨守成规的严守主题形式上的结构，以及和弦低音部的动态等，而且处理得非常自由。

乐曲的主题有“相当缓慢地”标记，用升 f 小调，2/4 拍，三部曲式。主题选自舒曼的作品 99《多彩多姿的作品》中的“5 首佳作”的第 1 首，而低音部与舒曼的作品 5《克拉拉·魏克主题即兴曲》的主题有密切的联系，虽然带有哀愁味，但是很有抒情性。

**例 853**




第一变奏用与主题相同的速度，将主题旋律放在低音部，上声部则使主题的中声部的动态更趋于明显；

第二变奏速度稍稍变快，右手以断奏奏出新的节奏，以这一进行来暗示主题的低音部。上声部是切分音，以丰富的表情向前进行；

第三变奏回到主题的速度，导入三连音，以左手奏出明晰的主题旋律；

第四变奏速度稍加快，主题旋律在此的份量变得很薄弱。插进有新的音型，在表情上也有前所未有的新鲜感；

第五变奏与下一个变奏同属相当于诙谑曲乐章的性质，将右手与左手的节奏相互错开来进行，但仍能感觉出主题的线条；

第六变奏是快板，充满了活力，在琶音中，出现主题旋律的线条；

第七变奏用行板，这个变奏与下一个变奏相当于徐缓乐章。这个变奏重视主题旋律的开始的动机。拍子在中段用 3/4 拍，第一段和第三段为 4/4 拍，形成较鲜明的对比；

第八变奏是不太慢的行板，采用自由的卡农形式，这里模仿声部的音型化是勃拉姆斯的一项罕见的尝试；

第九变奏速度用急速地，转调至 b 小调，这个变奏与下一个变奏可以看做是一种经过性的，是属于使二度的下行明显化，并将它用琶音装饰起来，其中有勃拉姆斯独特的钢琴性效果；

第十变奏速度稍慢了一点，用 D 大调。将主题低音部旋律放在上声部，以这种转位重新定为低音部的倒影对位法开始，同时在中声部暗示了舒曼的主题。在其次的二段里，主题的低音部和它的转位，是错开一小节形成了转位卡农，接着在中声部出现克拉拉的主题；

第十一变奏 e 小调，右手以八度的重复做活泼的移动，但是里面暗示有主题的线条。右手的飞跃，也藏有主题的低音部动态，由此开始相当于终乐章的性质；

第十二变奏升 f 小调，在拥有明显特征的节奏里放有主题线条的动态。有时候是如歌的行板的动机，有时候则是放有停留记号，很可能这些都是因为这一首乐曲是谐谑曲。最后，将力度加强，并提快速度为急板；

第十三变奏是不太快的急板，使用练习曲风格的音型，有很难的演奏技巧，主题在此再次远离；

第十四变奏为行板，将低音部用断奏的轻快琶音做很大的起伏，上面是错开两小节的卡农声部；

第十五变奏是小慢板，由此开始是相当于结尾的部分。以降 D 大调使乐曲趋于明朗化，用分解和弦使中声部做缓慢的进行，在其上面再用力地奏出表情丰富的主题旋律变形；

第十六变奏仍是慢板，转调至升 F 大调，在此，主题仍然在低音部，但是已将节奏改变，像是疲惫已极，慢慢消失一样地向前进行。上声部变成像是要使人想起当时的舒曼一样的叹息气氛的切分音。同时，低音部的线条，很明显的占了主要旋律的地位，最后，像是慢慢消失一样结束了全曲。

**亨德尔主题变奏曲与赋格 Op. 24**
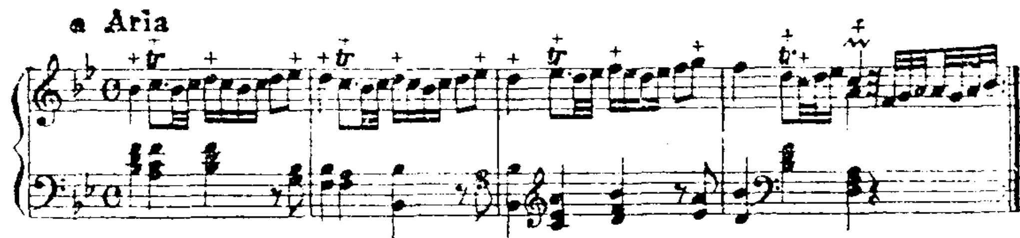
勃拉姆斯的变奏曲可以与巴赫、贝多芬相提并论，他一生仅就钢琴独奏的变奏曲就写了 5 首，其中最著名最出色的就是这首以亨德尔的主题所作的变奏曲，被誉为古今的钢琴变奏曲中不朽的杰作。瓦格纳是与勃拉姆斯处于对立的立场的，所以他最初以为这首作品充其量不过是一首无足轻重的

作品，不料，当他在维也纳听到了勃拉姆斯的这首乐曲时，大为兴奋，由衷的说："即使是古老的方法，只要一到真正能操作自如的人的手上，还是可以做出多彩多姿的变化的"。

勃拉姆斯的变奏曲包括主题和 25 首变奏和赋格，此曲非常重视主题，25 首变奏中大体上都保持着主题的结构，主题是用降 B 大调，变奏中只有三次用同主音小调，一次关系小调，拍子也是一直用 4/4 拍子，只有三次写上了 12/8 拍子。勃拉姆斯原是一位幻想丰富的浪漫派作曲家，然而在此却回到巴赫时代，抑制住一切浪漫性的作为，创造出了明朗快活的音乐。25 首变奏都拥有自己的性格，被称为性格变奏曲。这首作品完成于 1861 年 9 月，当年底克拉拉到汉堡看望勃拉姆斯，勃拉姆斯自己为克拉拉弹奏了这首乐曲。克拉拉听后，完全为这首乐曲迷住了，于是在将近一个月的时间内，加紧练习这首乐曲，终于在 12 月 7 日汉堡的独奏会上，演奏了这首曲子。在克拉拉的日记中有"受到了听众热烈的喝采"的记载。

乐曲的主题来自亨德尔的羽管键琴用的 3 个组曲的第 1 首第二乐章，由 8 小节而成，因每 4 小节反复一次，所以共有 16 小节，用相同的动机由各小节来反复构成，是非常明朗也非常可爱而爽朗的旋律。

**例 854**




随后是用这个主题加以变化的 25 个变奏与赋格。

第一变奏用新的节奏，虽然速度稍微加快，但在和弦上与主题几乎相同，在旋律性上也与主题保持着密切的联系；

第二变奏变为三连音，是更加生气蓬勃地(Piu Vivace)，在和弦上出现新的和弦；

第三变奏是温柔而诙谐地(Dolce scherzando)，有非常轻快的感觉，其中用了模仿的方法，并用了新的和声；

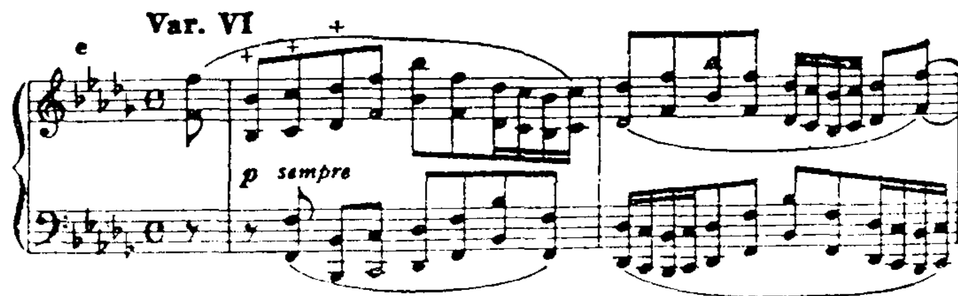
第四变奏是断然地(Risoluto)，以十六分音符的八度进行为主，显示了

断然之力，其中有短暂的离调至 F 大调和 G 大调；

第五变奏用持续地富于表情地(Sostenuto Espresione)，在降 b 小调上表现柔和的旋律，让低音以十六分音符对此逆行，出现很新的和弦；

第六变奏是神秘莫测地(Misterioso)，也是降 b 小调，但是为卡农形式；

**例 855**




第七变奏是活泼生动地(Con vivacita)，回到原来的调，以断奏奏出类似圆号的声音，同时还有调的变化；

第八变奏以出现在第七变奏中的节奏为持续音，在上面奏出二声部的旋律；

第九变奏是用半音阶以左右手逆行的旋律，多次换调；

第十变奏是有力的快板(Allegro Energico)，速度加快并富于力量，继续着三连音的节奏，转调明显；

第十一变奏稍减慢速度至中板，将两个类似单簧管声音的旋律，以八分音符和十六分音符形成对立，造出像潺潺流水的小溪一样的声音；

第十二变奏以右手十六分音符像长笛风格的旋律为主，颇像小鸟的叫声，同时也奏出了小调的效果；

第十三变奏是宽大地但不过分(Largamente)，速度减慢，颇有送葬进行曲的感觉；

第十四变奏回到大调，但其中也有小调的地方，是极为豪迈大胆的变奏；

第十五变奏奏出号角型的新节奏，并将后半段延长了 5 小节；

第十六变奏是将前一段变奏作卡农的处理；

第十七变奏用切分节奏的轻快的乐曲；后半段有自由的转调；

第十八变奏是温雅地(Graziso),同上个变奏一样也是用切分节奏,使十六分音符和四分音符形成对立,造成了轻快而典雅的效果;

第十九变奏是轻快活泼的快板(Leggiero e vivace),节拍变成12/8,形成西西里风格的牧歌一样的感觉;第二十变奏减慢速度,使用半音阶和一连串的四六和弦;

第二十一变奏加快速度至甚快板(Vivace),而且转调到关系小调g小调,使气氛为此焕然一新,使右手的三连音与左手的十六分音符形成对立;

第二十二变奏回原调,左右手都用持续音奏出温和感觉的旋律;

第二十三变奏是12/8拍子,速度加快至甚快板,显现出其运动性;

第二十四变奏同样用12/8拍子,是以十六分音符的上行加强其运动力;

第二十五变奏虽然右手用强烈的附点节奏强调其律动,但是低音却回到了原来的基础上。当变奏结束后,立即紧接结尾的赋格曲,主题是变奏曲的主题的开始部分,除此之外勃拉姆斯也加进了新的动机,造成了较为复杂的赋格。这里的赋格并不像巴赫那样严格,而是属于近代的自由的赋格,这里又充分考虑到钢琴的效果,而且也自由的用了"逆行"和"扩大"等各种对位写作技法。另外,除了呈示部以外,还有5次间奏,在紧接着各间奏的下面又有反复部分,乐曲在此形成最后的高潮之后,以较长的结尾部做强有力的结束。

**帕格尼尼主题变奏曲 Op. 35**

这是一首为钢琴独奏而创作的变奏曲,勃拉姆斯在这首变奏曲中注重其技巧的发挥和效果,他将这首变奏曲当做"钢琴练习曲"对待。主题采用的是小提琴大师帕格尼尼所创作的小提琴独奏《24首随想曲》中,最后的a小调乐曲的主题。帕格尼尼在他的原曲中,已附有11首变奏,勃拉姆斯则在此创作了28个变奏。有人说,这是勃拉姆斯为了向创作了《帕格尼尼大练习曲》的李斯特挑战而创作的。

勃拉姆斯将28个变奏分为两卷,每14个变奏为一卷,各卷最后的变奏都做终曲型的处理。钢琴家罗森达尔有一天问勃拉姆斯,是不是非把全部变奏曲一口气演奏完不可,当时勃拉姆斯笑着说:"在奏完第一卷之后,不妨休

息休息，如果听众仍未满足而喝采时，那就再演奏以下部分好了”。

主题清晰明快，虽然一共有 12 小节之长，但因为开始的 4 小节与后面的 8 小节分别加以反复，所以算起来是 24 小节。

**例 856**




勃拉姆斯在整个变奏曲中，大体上保持着这一结构，只是在各卷的最后变奏中加以终曲式的扩大。乐曲中到处充满着艰深的钢琴弹奏技巧，以及惊人的变奏曲写作技法，克拉拉说这首变奏曲是“魔术师的变奏曲”。
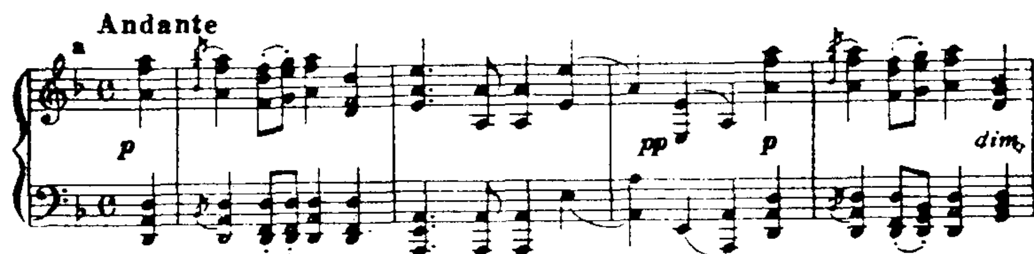
**叙事曲 Op. 10**

这是 4 首叙事曲曲集，有人认为这是在勃拉姆斯的钢琴曲中，最有勃拉姆斯味的最初的作品。乐曲都是属于通俗叙事歌一样的叙事性音乐。

第 1 首(d 小调)是最经常被演奏的一首乐曲，一般以《艾德华叙事曲》而知名。这是根据浪漫诗人黑尔达(1744～1803)的苏格兰叙事诗《艾德华》而创作的。这个故事原是讲儿子杀了父亲的一个可怕的故事，勃拉姆斯曾为此作了二重唱曲，其中是母亲与儿子的一连串对话：母亲问“艾德华！你的剑为何被血染得这么鲜红?”儿子答“我杀了我的秃鹰。因此我陷入悲痛中。”“你的秃鹰不会这么鲜红。儿啊！你从实招认吧！”“噢！我杀了我的红色马，因为它太高傲了！”就像这样慢慢地追问，最后艾德华终于承认他杀了他的父亲。与此同时，儿子因为越想越怕自己闯下的大祸，坐立不安而远远的逃到海外。
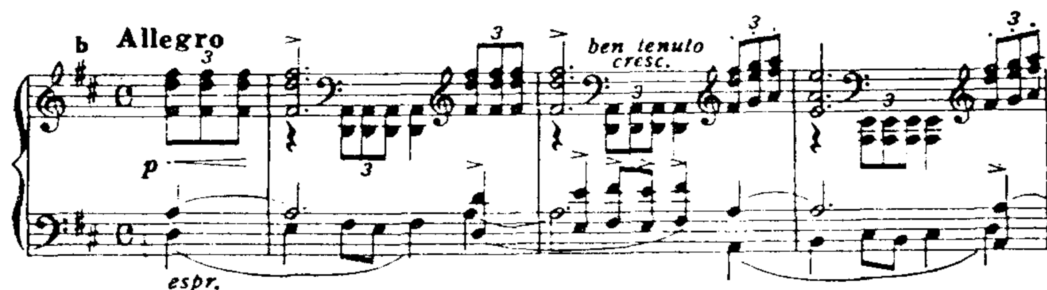
勃拉姆斯虽以这个故事做为标题，但是他并没有像标题音乐那样，将各种场面描绘出来，而是将这首诗的精神表现了出来。乐曲一开始是行板，是按照诗句写的。

例 857




从这以后就只是重视诗中的精神，最后进入中段快板的强烈部分。
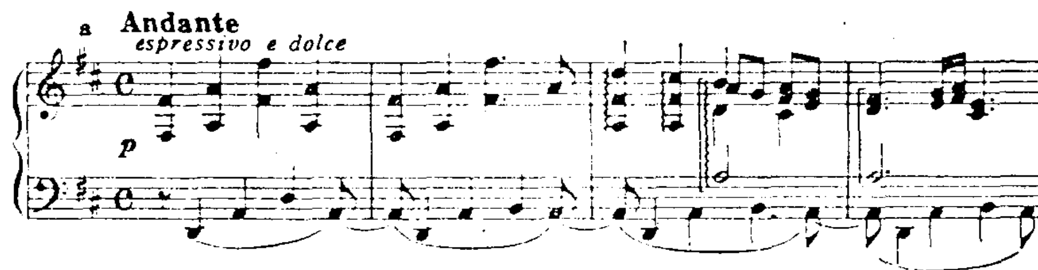
例 858




结尾充满阴森森的不安的气氛，音乐建立在主要动机上，并加入新的不完全三连音的动机，这种气氛慢慢低沉趋于平静，然后在恐怖气氛中结束乐曲。
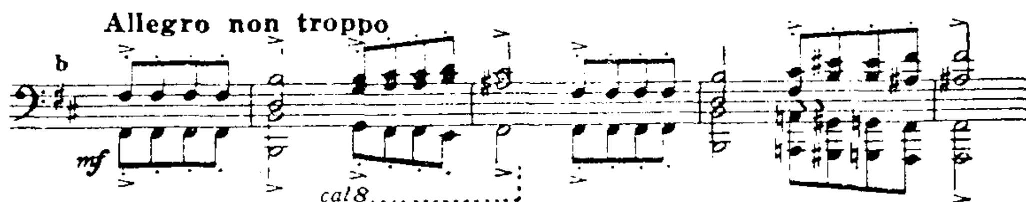
第 2 首(D 大调)是富于浪漫色彩的乐曲，虽说是叙事曲，但却像是少女般的憧憬一样，如梦似的柔和。用三部曲式写成，先从清晰的行板开始，4/4 拍子。

例 859




之后是快速而带有恐怖性的中间部分。
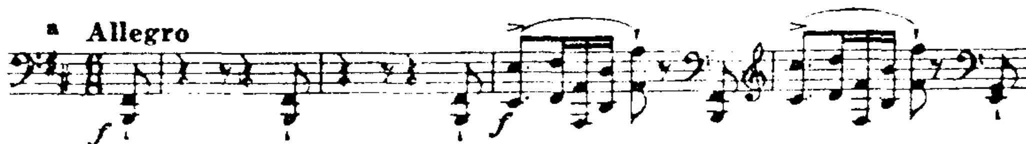
例 860




不久，开始的部分再现，以短短的结尾结束乐曲。
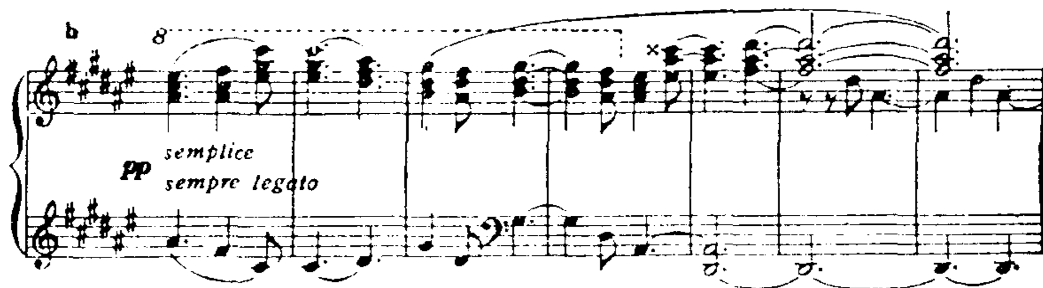
第 3 首(b 小调)这首乐曲有间奏曲的标题。舒曼认为这首乐曲是“魔性的”，就像真的有妖怪在那里晃动一样的感觉。其中主部的主题就有这种感觉。

例 861
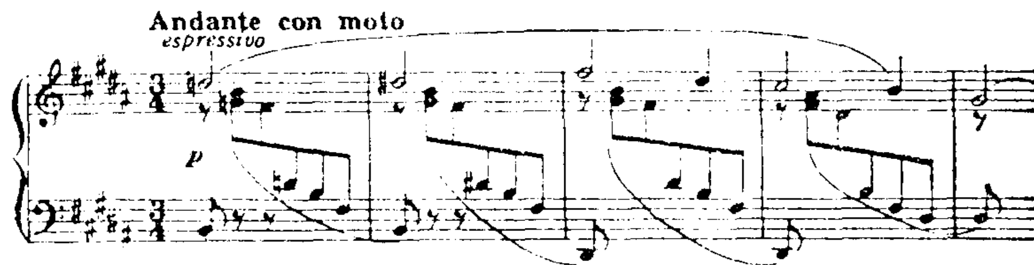



中间部分同样有这种强烈的感觉，这种感觉主要是三和弦与三和弦之间流动的，像如泣如诉的旋律所构成，一面向月光一样孤寒清丽，一面却有时趋于明晰开朗，但这也是昙花一现似地立刻为整体的灰暗基调所代替。

例 862




第 4 首(B 大调)这首乐曲拥有间奏曲的风格，第一段明朗可爱，同时旋律、伴奏都与舒曼风格较为接近。

**例 863**



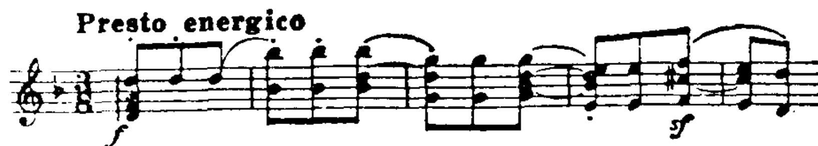

中段却是完全的勃拉姆斯独特的风格，阴暗而沉重。中段之后是第一段的再现。

**幻想曲集 Op. 116**

这是勃拉姆斯最成熟时期的钢琴曲，由 7 首乐曲组成，其中包括 3 首随想曲和 4 首间奏曲。为什么作者将此曲集题名为幻想曲，详情不得而知，勃拉姆斯在给出版人的信上这样写着："知道题名吗？？？！！？？！？"

第 1 首《d 小调随想曲》，3/8 拍，是快速而有力的乐曲，急板速度，曲中有很多八度音程与和弦，有类似练习曲的感觉。

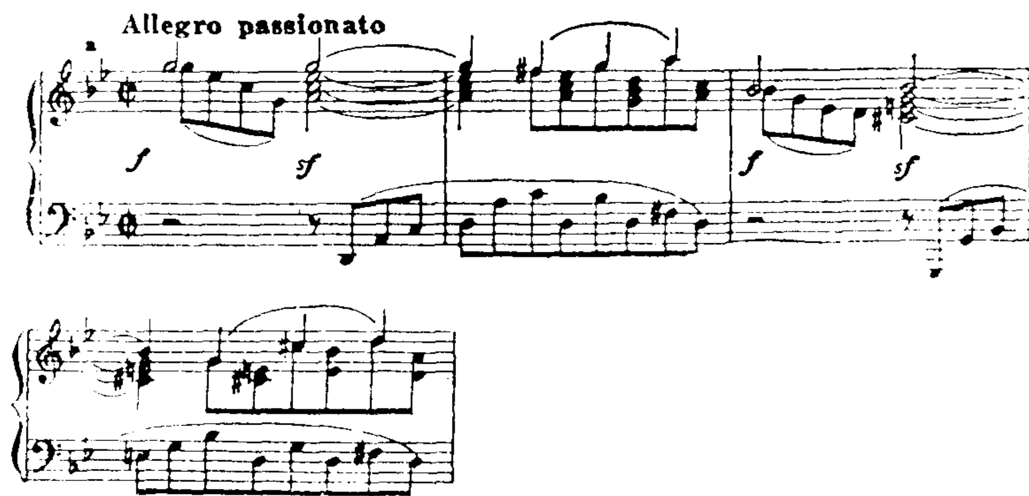
**例 864**




第 2 首《a 小调间奏曲》，行板。是略带神秘性的乐曲，中段特别轻妙并富于幻想性。

第 3 首《g 小调随想曲》，热情的快板。乐曲虽然充满热情，但中段却是严肃而庄重的。这首乐曲以充分表现出勃拉姆斯晚年的技巧而著名。

例 865




第 4 首《E 大调间奏曲》，慢板。这首乐曲有夜曲的风格，是缓慢而舒适的乐曲。

第 5 首《e 小调间奏曲》，优美的行板兼感伤的。此曲虽然轻快，但其中有一点凄凉的感伤。

第 6 首《E 大调间奏曲》，温和的小行板。是一首充满深情而柔和的乐曲。

第 7 首《d 小调随想曲》，激动的快板。是一首快速而匆忙的乐曲。

**三首间奏曲 Op. 117**

第 1 首，降 E 大调，温和的行板(Andante moderato)，这里作者引用有浪漫诗人黑尔达的诗《不幸的母亲的摇篮歌》中的诗句：

安祥的睡吧，睡吧！

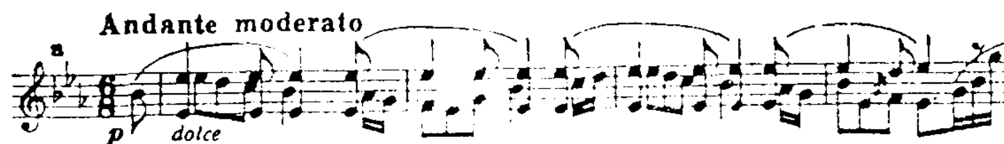
香甜而优美地！

看见你哭泣，

母亲心痛如刀割。
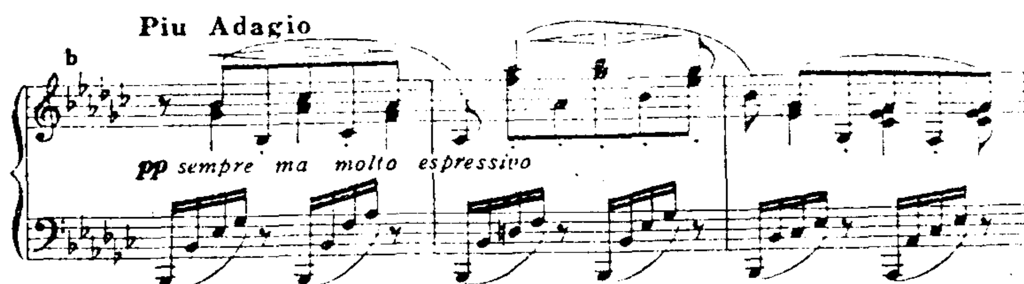
整首乐曲是摇篮曲的风格，柔和而甜美。伴奏拥有摇篮在摇晃的感觉，主要旋律在中声部。

**例 866**
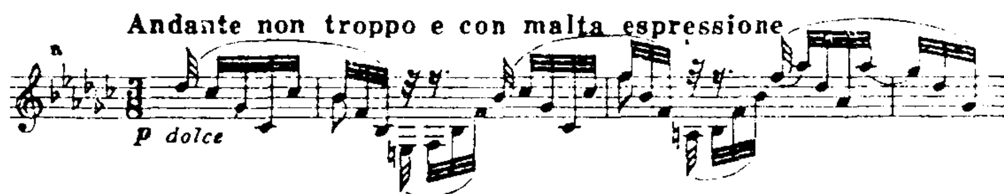



中段速度转慢并转入小调，曲中有缠绵的情感和慈母的情怀。

**例 867**



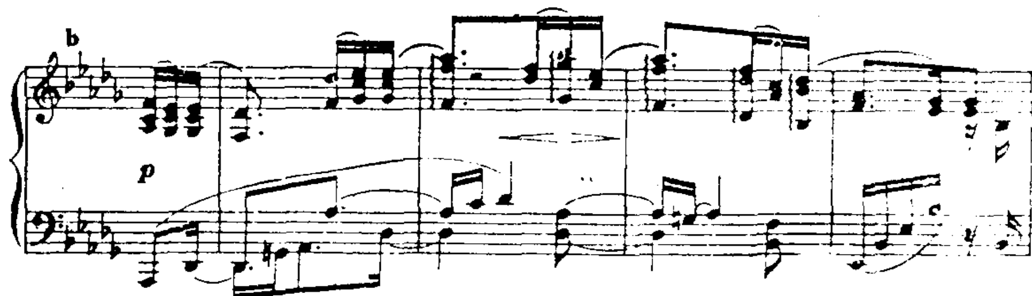

第 2 首，降 b 小调，不太慢的行板(Andante non troppo)，有充满萧条的秋风之感。主部以琶音的分解和弦为主，完全是感伤性的。

**例 868**




中段转入关系大调速度放慢，像是在寻找安慰一样。

**例 869**




第 3 首，升 c 小调，流畅的行板(Andante con moto)，主部的主声部由
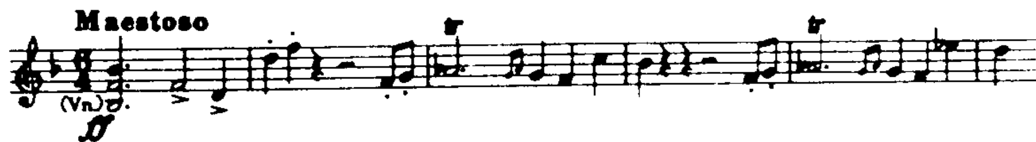
八度音程而开始，虽然较弱但却有一股莫名其妙的恐怖感。中段放慢速度，以切分节奏表现款款的深情。乐曲中充满了焦躁不安的情绪，是一首灰暗的乐曲。

**d 小调第 1 钢琴协奏曲 Op. 15**

这是勃拉姆斯早期的作品，其结构明快具有古典的形式，又有交响性的性格。这也是勃拉姆斯第一部规模最大的管弦乐作品。它是 19 世纪中、后期德国社会的复杂矛盾和青年们接受"狂飚突进"式思潮影响的产物。乐曲以宏伟的构思和史诗般的概括性，反映着波涛澎湃的、憧憬式的遐想。
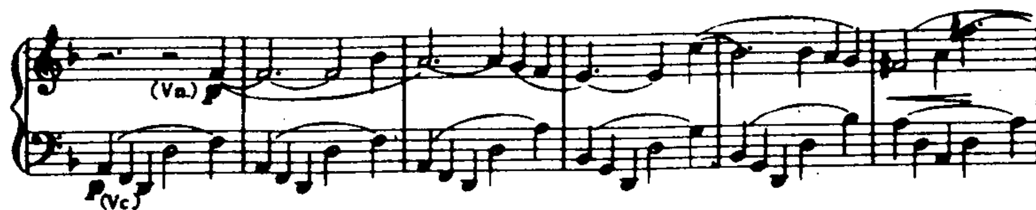
第一乐章　庄严地(Maestoso)，d 小调，6/4 拍，采用协奏曲型的奏鸣曲式。这个乐章的情绪是庄严倔强，情怀激荡的。乐曲开始先在圆号、中提琴、低音提琴的强有力的 d 音和定音鼓的敲击声中，小提琴和大提琴强有力而清晰地奏出第一主题。

**例 870**




这个主题作发展性的进行之后，突然安静下来，第一小提琴奏出新的表情丰富的旋律。

**例 871**




经过部之后再度有力地出现第一主题，并加上新的动机，随后钢琴进入，单独以 F 大调悠然地奏出第二主题。

例 872
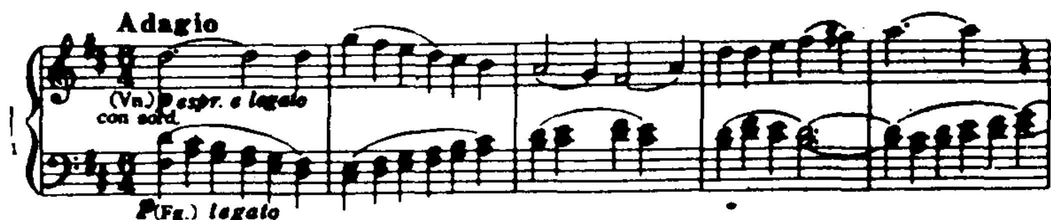



展开部由钢琴强有力并且华丽的乐句开始，跟管弦乐的第一主题交织在一起，不久音乐形成高潮。接着第一主题移到钢琴上面，然后，与乐队形成卡农式的进行而进入再现部。在再现部中钢琴的动态比呈示部时更为华丽。结尾提快速度奏第一主题，最后在高潮中强有力的结束乐章。

第二乐章　慢板(Adagio),D大调,6/4拍,三部曲式。这个乐章是吟咏如歌、悠思翩翩的。有人说这个乐章是勃拉姆斯从弥撒曲中得到启示而想到的，也许就因为如此，所以在这个乐章中的草稿中写有"奉主名而来的，当受赞美"这个祷文，不过后来将它删掉了。

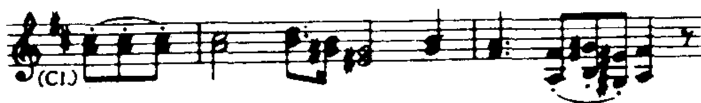
乐曲开始时，弦乐与低音管奏出对位的优美主题。这里的弦乐旋律是上个乐章出现过的，大管的旋律则在这个乐章中有非常重要的作用。

例 873




紧接着钢琴也奏这个旋律，与乐队形成对话式的进行，最后只留下钢琴而结束第一段。中段是由单簧管以充满憧憬的旋律开始，然后由乐队将这个旋律做发展，钢琴则在一旁做柔和的装饰。

例 874




第三段从乐队奏第一段的主题开始，钢琴在再现这个主题后进入，随后

以琶音与乐队形成对立。在钢琴的装饰之后，再次再现第一主题后，第二乐章平静地结束。

第三乐章　勿太快的快板（Allegro non troppo），D大调，2/4拍，回旋曲式。这个乐章使人想起贝多芬式的雄浑力量和轩昂勇进的气势，充满了年轻人的精力。首先是钢琴气势蓬勃地奏出主要主题，接着是乐队的承接。

**例875**




经过部之后，由钢琴奏出第一插部主题。

**例876**




当主要主题再现后，第二插部主题由弦乐以优美的对位法出现。

**例877**




乐曲就此发展进行，最后是展开根据这个主题形成的赋格段，赋格段之后钢琴第二次奏出主要主题，随后第一插部主题跟着再现。经过标有"幻想曲风"短小的华彩之后，再次再现主要主题进入结尾。结尾是更加生气蓬勃地，当再度出现华彩后，乐曲华丽而热情地结束。勃拉姆斯在这部作品中运用了复杂的技巧和庞大的形式，为协奏曲中的巨著。这部艰辛之作在莱比锡首演时惨遭失败，年轻的勃拉姆斯因而受到沉重的打击，以至促使他迁居隐退，此后十年完全放弃了管弦乐曲和器乐协奏曲的写作，而专事抒情歌曲、室内乐等体裁的创作。这首作品在汉堡第三次演奏时，才得到了好评，从此这部作品逐渐被世人认识其真实的价值。

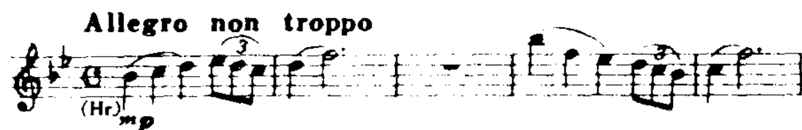
**降 B 大调第 2 钢琴协奏曲 Op. 83**

在《第 1 钢琴协奏曲》完成后的 20 多年，勃拉姆斯才完成了这部协奏曲。这部协奏曲是带钢琴独奏声部的四乐章"交响曲"，它的构思完整、结构严密，兼具史诗般的宽广和勇士般的气概。这首协奏曲最早构思于《第二交响曲》完稿之前，它同《第二交响曲》有着不少共同的特点，例如其中对生活欢乐的赞颂以及关于祖国传奇般的形象等，看来都不是偶然的。这首作品由于确证了作者的创作之纯熟，因此美国著名钢琴家霍洛维兹曾认为再没有别的钢琴作品比它更伟大了。

这首乐曲是勃拉姆斯两次访问意大利的产物，开始构思于 1878 年春，当他旅居阳光明媚的意大利时。作品最后完成在 1881 年 4 月，首次演出是在布达佩斯，由勃拉姆斯本人担任钢琴独奏。

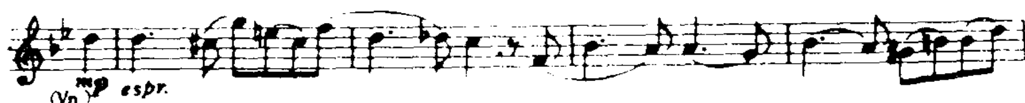
第一乐章　勿太快的快板（Allegro non troppo），降 B 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。这个乐章很长，钢琴声部也很难演奏，勃拉姆斯为此曾经说过"这不是为小女孩而写的乐曲"。首先由圆号平静柔和地奏出第一主题的动机。钢琴优美地将它承接下来，随后木管乐器演奏这个动机，钢琴以华彩来加以装饰，并促使乐队的全奏去发展这个主题素材，形成了英雄性的情绪。

**例 878**




但从这里开始，钢琴便不再作为一件独奏乐器发挥作用，当然不是说钢琴声部不重要，相反，它在乐章中始终以清净光滑的音响，在其突进的琶音进行中，为乐队中狂热发展的那些旋律进行装饰。短暂的经过句使气氛稍微缓和之后，小提琴表情十足地奏出了第二主题。这个主题具有抒情的气质，柔美如歌，也是乐章的重要构成部分。

**例 879**



在这个乐章中，圆号开始奏出的那一段美妙的主题，以其非凡的新颖和浪漫主义的魅力起着主导作用，它代表的是关于祖国的传奇形象。乐章中有很多高潮，有钢琴和乐队的许多对话，有时出现过一些试探性的、甚至是不祥的休止和静寂，但是充满光辉和活力的主题经常反复出现，最后在尾声中钢琴和乐队以一些坚定、华丽的乐句导致辉煌的结束。

第二乐章　热情的快板（Allegro appassionato），d 小调，3/4 拍，三部曲式。从乐章的音乐特点和所产生的效果上看，这个乐章相当于一首结构自由的谐谑曲，它充满着火一般炽烈的激情、饱满有力的节奏以及紧张的冲突，也有疑虑和渴望、沉思和冥想。一般说来，谐谑曲总是含有幽默和戏谑的意味，但是依然可以用这种形式来表现更为严肃的一些内容，贝多芬曾这样做过，勃拉姆斯在这里也是这样。
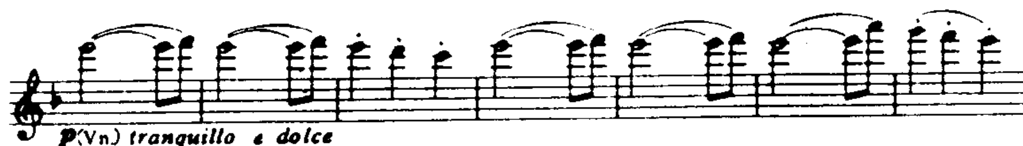
乐章直接从钢琴独奏的第一主题开始，它生机勃勃，也带有自由的即兴演奏的因素。

**例 880**




第二主题是抒情性的，音型十分简单，由小提琴和中提琴奏出，同前一主题形成对比。

**例 881**




中段同前后两大段落之间形成更进一步的对比，这是一个生动欢愉的旋律，它的节奏坚定有力。
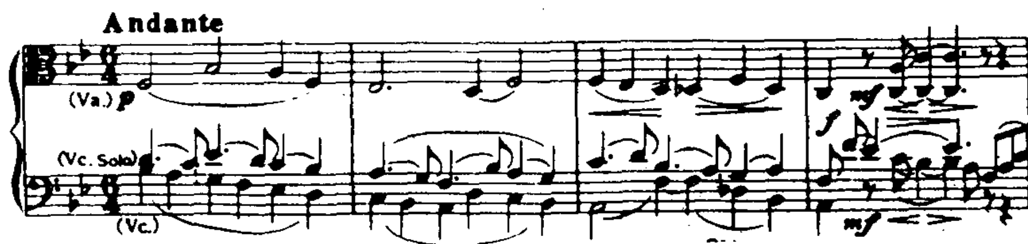
例 882




这个带间奏性的谐谑曲乐章，也有人将它比作一些巨人的嬉戏。

第三乐章　行板(Andante)，降 B 大调，6/4 拍，三部曲式。这里体现了作者在大自然中所怀有的那种崇高的祷念之情。勃拉姆斯写过许多动人的歌曲，在这个乐章中，他又显示出在这一方面的真正才能。但非常奇特的是，他并没有把这一乐章的基本主题交给钢琴这一音响光辉的独奏乐器，相反地，钢琴在这里几乎只起一种打击乐器的作用。乐章开始时，基本主题由大提琴独奏呈示，那富于表现力的乐句，驾凌于乐队的轻淡伴奏之上。

例 883




之后，主题转由大管和小提琴复奏，接下去便是独奏钢琴的一个自由而奇妙的装饰乐句，然后，当主题转由乐队奏出时，又可看到它的身影。总的说，这个乐章虽然引出一些高潮，但情绪是低沉和阴暗的，主题的发展也是以乐队较为暗淡的音响为其基础。

第四乐章　温雅的稍快板(Allegretto grazioso)，降 B 大调，2/4 拍，回旋曲式。这个乐章是一首轻快优美和别出新裁的回旋曲。钢琴在这里更有力地发挥了一件独奏乐器所应起的作用，乐章的基本主题最初就是由它奏出然后再由乐队复奏和发展的。

例 884



除乐章的基本主题之外，还穿插着两个相当重要的插部主题，其中的第一插部主题由木管乐器与弦乐器奏出，钢琴则用琶音为之装饰，很有匈牙利吉卜赛的风味。

**例 885**

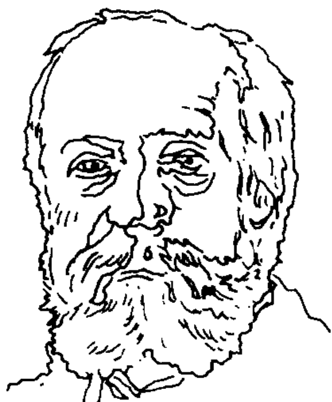



第二插部主题是一支欢愉的旋律，仍由钢琴奏出，弦乐器则拨弦作为伴奏。这支旋律带来了钢琴声部的大量辉煌的装饰，使整个乐章拥有其光彩夺目的色彩变化，成为整个协奏曲之冠。

**例 886**




最后钢琴慢慢加速奏出了短小的华彩段而进入结尾，乐章在相当扩展的尾声中形成一个辉煌的高潮，回旋曲主要主题以无比热烈的气氛涌现，节奏强烈、音响辉煌，好似置身于载歌载舞的人群，它那振奋人心的效果给人留下深刻的印象，全曲在热烈的气氛中结束。



**圣一桑，夏尔·卡米尔**（Saint — saens, Charles Camille）1835 年生于巴黎，1921 年卒于阿尔及尔。法国作曲家、钢琴家、风琴家、艺术评论家、指挥家。

圣一桑在继承法国民族音乐传统的前提下，吸收了巴赫、亨德尔、维也纳古典乐派、李斯特的标题交响音乐等多种因素，他是带头发展标题音乐的作曲家。另外他的无标题的器乐曲，是以平直的直观、崇高的豪情、审慎的戏剧性、不偏激的热情为主，很少表现惊慌不安和忧伤的情绪。他广泛运用民歌音调，旋律丰富而不断变化，并经常采用舞蹈的节奏，灵活

而富于弹性,形式典雅,织体多样,常用复调手法,和声基本上是古典的。他一生从事创作60余年,作品体裁多样,数量惊人。他是一位杰出的钢琴家,他给我们留下了5首钢琴协奏曲和很多钢琴独奏曲以及双钢琴合奏的乐曲,这些乐曲不管是技巧上或是感觉上,都是属于华丽无比的作品。他不仅是位才华出众、技艺高超的音乐家,还长于写作,他的论著有:《唯物论与音乐》、《古代罗马舞台布景考》、《问题与奥秘》等。

圣一桑的父亲是诺曼底的农民,在圣一桑出生后不久就去世了,由母亲和婶母抚养成人。他的婶母是位相当出色的钢琴家,圣一桑3岁时就随她学习钢琴,5岁时开始作曲,有神童之称。10岁时举行第一次音乐会,11岁入巴黎音乐学院,从阿莱维学作曲,从伯努瓦学管风琴。1853～1857年在巴黎圣梅丽教会、1857年起马德里纳教堂任管风琴师。1852年结识李斯特,两人成为好友并深受其影响。最初两首交响曲分别完成于1852和1855年。1861～1865年任尼德梅耶尔学校钢琴教授,学生中有福雷和梅萨热。1864～1865年写了第一部歌剧,并于1868年开始歌剧《参孙与达丽拉》的构思,由于歌剧的内容取材于圣经,被认为太"严肃"和犯禁,在巴黎没有人肯接受上演,幸亏李斯特有胆有识,于1877年亲自主持在魏玛首演,15年后此剧才在巴黎歌剧院上演。1871年以鼓励法国器乐学派得到发展为宗旨,他协办了民族音乐协会,为此而写下了一系列出色的交响诗,此时他还担任钢琴和管风琴独奏的工作。1865～1896年间,他的5首钢琴协奏曲相继问世,首演的独奏都是由他本人担任。1868年获荣誉勋章,1881年被选为法兰西学院院士。1886年他的最著名的题献给李斯特的《第三交响曲》由伦敦爱乐协会乐团首次演出。晚年圣一桑常到国外旅行,足迹遍及美国、北非、南美、东南亚。1921年12月16日,在非洲旅行中死于阿尔及尔的一家旅馆内。

**贝多芬主题变奏曲 Op. 35**

这首用贝多芬主题创作的双钢琴演奏用的变奏曲,在圣一桑所有作品中,被认为是最杰出的,而且在双钢琴演奏会上也是经常被拿出来演奏的作品。作品的主题是取自贝多芬的第18钢琴奏鸣曲第三乐章小步舞曲中间部分。在乐曲之前有18小节很有节制的导入部,后面接着的是主题,与贝多芬的原谱相同,也在降E大调,只是将乐曲分给第一、第二钢琴演奏,结构用

三部曲式。

**例 887**

后面共有 8 个变奏，之后是导入部的再现，然后是 4 声部的赋格曲，最后用长大的急板尾声结束全曲。

**D 大调第 1 钢琴协奏曲 Op. 17**

圣一桑是一位精练无瑕的钢琴家，他的钢琴演奏大大地丰富了他的作曲家气质，二者之间相辅相成达到了难解难分的程度。圣一桑的钢琴协奏曲

内容多样，但都以结构清晰、风格雅致、技巧难度不高、节奏感染力强和音乐充满生气而著称，有时很激昂感人。

第一乐章　行板(Andante)—甚快板(Allegro assai)，D大调，4/4拍。乐曲由长号首先奏出号角般的音调，导出钢琴以琶音穿插其间的木管乐器吹奏的第二乐句，钢琴强大有力地发展之后，即呼唤出甚快板的第一主题。这个主题由开始长号奏出的号角音调的动机构成。

例 888




之后乐队奏出副旋律，钢琴以以华丽的琶音为之装饰。

例 889



第二主题在A大调，是由前面出现过的由木管乐器吹奏的第二乐句的动机构成。这部分由钢琴呈示，清晰而华丽地结束呈示部后进入展开部。展开部中以乐队为主来发展主题，钢琴是用炫耀技巧的琶音快速音群为之装饰。最后乐队强有力地奏出第一主题，并持续至乐章结束。

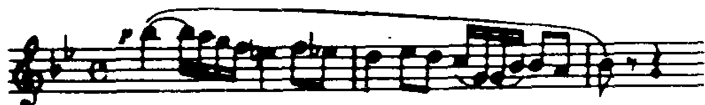
第二乐章　颇似慢板的持续行板(Andante sostenuto quasi adagio)g小调，4/4拍。钢琴在管弦乐队深切叹息般的伴奏下，奏出表情丰富的第一主题。

例 890




第二主题由乐队非常婀娜地呈示，钢琴在节奏上加以微妙的变化来继续弹奏。

例 891



随后钢琴重新以不同的表情，感伤地弹出这两个主题，最后乐章静静地结束。

第三乐章　热情如火的快板（Allegro con fuoco），D 大调，2/2 拍。乐章由钢琴强大有力地奏出乐章第一主题而开始。

例 892




接着是乐队的续奏。当钢琴正要以琶音奏出，赋予第一主题激烈的律动感以蓬勃的生气时，却呈示了回想般的第二主题。

例 893




在第二主题之后，乐曲逐渐增强力度，再度呈示第一主题，钢琴则开始扩展其华丽的琶音。乐队在此静静地呈示第二主题。越来越兴奋的钢琴以 D 大调将第二主题再现。当乐队继续而达到高潮时，钢琴突然呈示第一乐章的第二主题，相对地，乐队则以第一乐章第一主题的乐句与之应答，最后乐曲强有力地结束。

**g 小调第 2 钢琴协奏曲 Op. 22.**

这首钢琴协奏曲是圣－桑应著名钢琴家安东・鲁宾斯坦的要求，供他以指挥家的新身份同巴黎听众见面而创作的，作品在 1863 年春完成。乐曲保留了传统惯例的三乐章形式，但在具体运用时却又相当的自由新颖，比如

乐曲没有慢速度的第二乐章，而第一乐章却又标明"稍慢的行板"等。

第一乐章　稍慢的行板(Andante sostenuto)，g 小调，4/4 拍。这个乐章以自由而出人不意的大量即兴性节奏著称。乐曲从钢琴漫长但给人印象深刻的自由华彩乐段开始，这部分没有记小节线，其中尽是一些耀眼的琶音和响亮的和弦，略近似巴赫的风格。而当乐队终于作出有力的响应时，钢琴立即奏出乐章第一主题那从容不迫的旋律。这个主题特点新颖，犹如船歌般优美，它在钢琴和乐队中交互呈示，渐渐增加热情，显得相当有力。

例 894




紧接着出现的第二主题是抒情性的，仍然由钢琴富有表情地奏出。

例 895




经过短短的小结尾，乐曲进入展开部，乐章的两个主题在其发展和再现时，音乐的节奏和活动更加激奋，钢琴声部也变得越来越辉煌，这里钢琴用华丽的技巧不断奏出优美的分解和弦。整个乐章的高潮是当第一主题在弦乐器组强有力地再现时由钢琴强力的八度进行促成，之后又是钢琴的另一个华彩乐段，最后，以初次进入乐章时的乐队全奏作为结束。
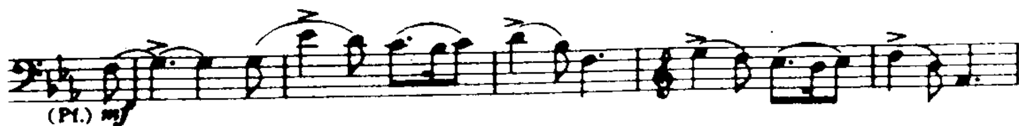
第二乐章　诙谐的快板(Allegro scherzando)，降 B 大调，6/8 拍。这个乐章是一首机灵、典雅和非常讨人喜爱的谐谑曲。首先是定音鼓的节奏出现，提示了一个激越的节奏型，它先现了这一乐章的基本主题的基本节奏。紧接着基本主题先在钢琴声部呈现，并随即由高音弦乐器接奏，它是舞蹈性的，节奏轻松活泼，旋律很容易记忆。

例 896



第二主题与第一主题形成对比，先由大管、中提琴和大提琴齐奏奏出，钢琴则以不变的节奏背景相陪衬，这个主题同样富于旋律性，也相当通俗易懂。

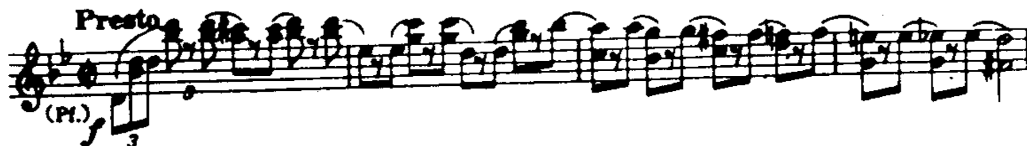
**例 897**




展开部中先展开第一主题，然后展开第二主题。整个乐章以两个主题严格按照典型的奏鸣曲式相互变化陈述为基础，乐章的基本主题每一次在对比的第二主题的穿插之后重现时，都比前面更加轻盈、活泼，更加雅致并富有魅力。
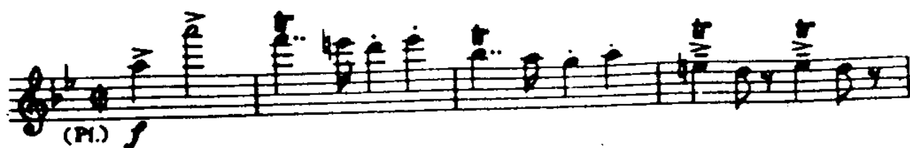
第三乐章　急板（Presto），g 小调，2/2 拍。乐章的第一主题因几乎从不停顿的三连音进行而显得非常急促有力，它的节奏特点近似于意大利一种回旋、急转和跳跃的民间塔兰台拉舞曲，但是，它又是如此之轻快，以至于人们很难想象得出舞蹈者的双脚能否跟得上音乐的进行。

**例 898**




第二主题转入属调，旋律的进行同样饱满有力。在强拍上屡次出现颤奏是其最大特点，而木管乐器与圆号则常常以一些短小而富于感情的圣咏式的乐句为之陪衬，这在一定程度上暂时中断了乐章迅疾、冲动的特点。这个主题在展开部中起着主导作用。

**例 899**




展开部由第一主题开始展开，接着是第二主题做华丽的发展。最后是一

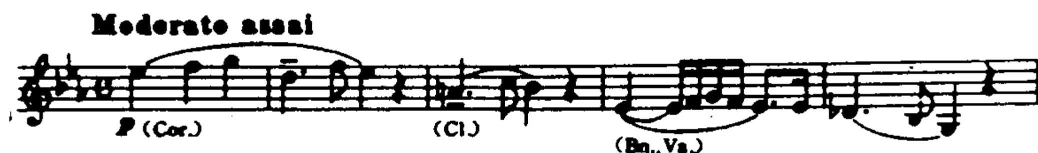
段长大的尾奏。这首协奏曲之所以广泛流传，主要是因为它的音乐充满活力，表达情绪直接而有条理。

**降 E 大调第 3 钢琴协奏曲 Op. 29**

这首钢琴协奏曲作于 1869 年，在这一年的 2 月，圣一桑在里昂举行演奏会，9 月在慕尼黑听了瓦格纳的《莱茵的黄金》，12 月赴莱比锡举行他的第 7 场演奏会，正是在这场演奏会上，他演奏了他的新作《第 3 钢琴协奏曲 》。不过这场演奏会没有获好评，原因是他这首受李斯特影响很大的乐曲里，像第一乐章开头那中气氛化的琶音使用法，以及第二乐章开头大胆地超越调性使用和弦的手法，恐怕不受当时德国听众的欢迎。直到 10 年后的 1879 年，由钢琴家德拉波德担任独奏才第一次获得听众的喝采。

第一乐章　确切的中板(Moderatto assai)，降 E 大调，4/4 拍。乐曲从钢琴十分微弱并且充满气氛的琶音开始，在此背景下，由圆号、单簧管呈示第一主题，接着是大管与中提琴的轮流呈示。乐队再次奏第一主题后，钢琴才以强的力度奏出乐章主要主题。

**例 900**




第二主题由乐队在降 B 大调强有力地奏出，之后钢琴开始活跃。

**例 901**



经过含有三连音细腻的平静的第三个主题部分后，进入钢琴独奏的类似华彩的部分。这部分结束后，乐队开始发展第一主题和第三主题，钢琴则华丽地予以装饰。再现部中由乐队先再现第一和第二主题，然后钢琴奏第二和第三主题而进入结尾。

第二乐章　行板(Andante)，E 大调，3/4 拍。乐章开始时由加有弱音器

的弦乐器及管乐器奏出的和弦，是摆脱调性的，给人留下深刻的印象。之后是弦乐器奏出第一主题。

**例 902**



钢琴将其接奏后呈示第二主题。

**例 903**



之后钢琴重新变奏第一主题，然后乐队奏第二主题来结束这个乐章，并不停止的直接进入第三乐章。

第三乐章　不太快的快板（Allegro non troppo），降 E 大调，2/4 拍子。开始是乐队奏出的序奏部分，之后钢琴奏出第一主题和副旋律，乐队跟进后出现第二主题，于是钢琴缩小其音型来华丽地发展。第一主题与副主题由钢琴与乐队再现，然后另加进第二主题，在这些主题相互呼应之下，微妙地改变其表情地进行，最后华丽地结束乐曲。

**C 小调第 4 钢琴协奏曲 Op. 44**
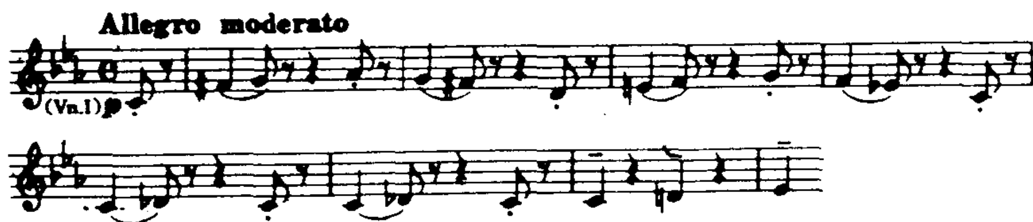
此曲作于 1875 年，关于这首钢琴协奏曲，马丁·库巴在《法国音乐》一书中做了这样的评论："这是 1870 年代圣一桑的管弦乐曲的巅峰。钢琴以它壮丽的浪漫气氛支配了整个乐曲，将初期的管弦乐修整得极为优雅，与仔细加以润色的风格不同，乐曲中纵横着任性的、感情上的各种气氛"。

这首乐曲结构虽然分为两乐章，但是各乐章又分成两部分，所以从内容上说。与通常的四个乐章并无不同。为了将整个乐曲统一，圣一桑在此用了主题的循环方法。

第一乐章　（第一部分）中庸的快板（Allegro moderato），c 小调，4/4 拍，变奏曲式。这个部分由主题与其构成的 2 个变奏组成。主题首先在弦乐

拨奏的伴奏之下由小提琴呈示，接着钢琴加以反复。
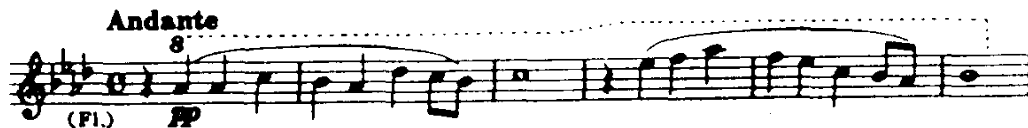
**例 904**




像这样轮流的方式演奏，到下一个变奏时仍然继续着，在这里，弦乐合奏的主旋律由大提琴来进行，钢琴则进行自由的变奏。到了第二变奏时，管乐器也加了进来。一起华丽地进行管弦乐的主旋律。

（第二部分）行板（Andante），降 A 大调，4/4 拍，三部曲式。开始是 13 小节引子，由木管乐器小心翼翼地奏出和弦，钢琴以琶音奏出幻想风的旋律，之后由木管乐器呈示主要主题。

**例 905**




钢琴又将它反复之后，接着与单簧管轮流呈示出副主题。

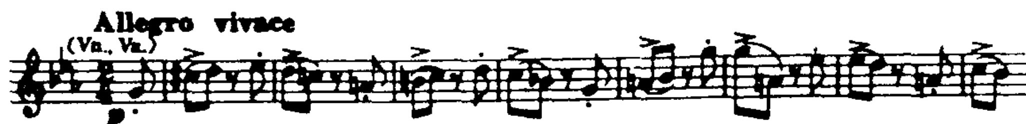
**例 906**




此后两个主题做小发展，最后经过插入乐句风格的中段，再回副主题而结束第二部分。

第二乐章　（第一部分）活泼的快板（Allegro vivace），c 小调，2/4 拍。第一主题由钢琴呈示，是以下降的四连音和三连音交错所构成。第二主题是在 6/8 拍子风格的钢琴音型的伴奏下，由弦乐器奏出的第一主题的变形。

例 907




中段由钢琴奏出明确的降 E 大调的中段主题。

例 908




（第二部分）行板（Anante），4/4 拍。这是终曲前的导入部，在此前出现过的主题进行展开，然后以钢琴的华彩乐句做结束。

快板（Allegro），C 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。第一主题首先由钢琴以单音来呈示，然后用管弦乐来加以反复。

例 909




第二主题有着很特别的节奏，是一个新的主题。

例 910




结构非常精细的展开部后进入再现部，先后再现了第一主题和经过主题。尾奏以第一主题开始，后面第二主题只用了短短的 6 小节。
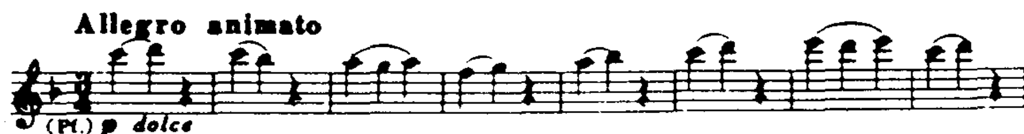
**F 大调第 5 钢琴协奏曲 Op. 103**

此曲作于 1896 年，这是圣一桑给为了庆祝他的作曲家兼钢琴家生涯

50 周年纪念音乐会而创作的最后一首钢琴协奏曲 。
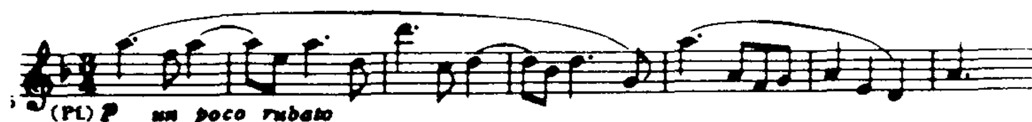
第一乐章　生气蓬勃的快板(Allegro animato),F 大调,3/4 拍,奏鸣曲式。乐曲开始是 8 小节的引子,之后钢琴呈示简朴的第一主题。

**例 911**




随后乐队立即加以反复,紧接着进入经过部。在经过部的中途,音乐转为 C 大调,预示了第二主题动机之后,再度转调由钢琴奏出 d 小调的第二主题。

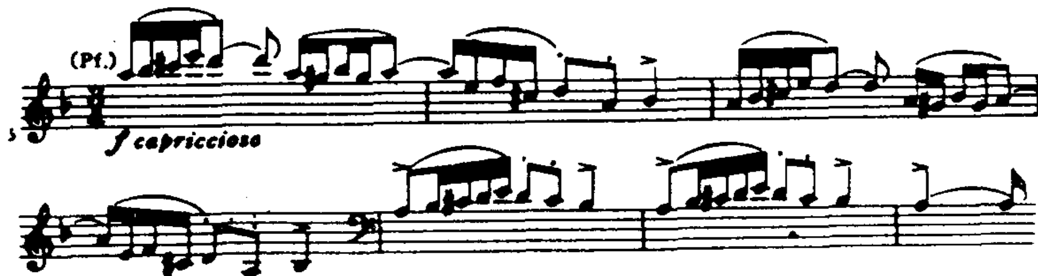
**例 912**




展开部先从经过动机开始,然后发展第一主题,后半段由钢琴发展第二主题,经过由第一主题动机而成的经过部而进入再现部。
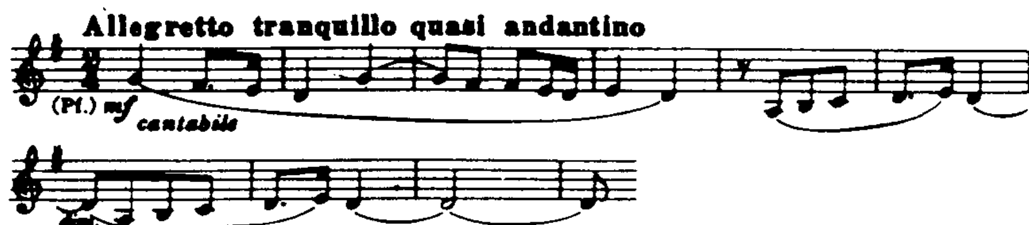
第二乐章　行板(Andante),d 小调,3/4 拍。这个乐章有"埃及"之别名,富于尼罗河畔的异国情调,是一种夜晚的狂想曲。首先在弦乐器所奏的切分音节奏之下,钢琴奏出埃及风味十足的音阶。经过一段相当长的导入部后,钢琴奏起狂想曲型的旋律。

**例 913**




不久乐曲一转,变成 G 大调,似小行板的平静的稍快板。由钢琴的左手奏起中段的乐思。

例 914




双簧管加上舞曲风格的旋律，使这一部分生气蓬勃地发展下去，最后钢琴再奏出新的旋律随即变成华彩，最初的弦乐切分音节奏又回来。以此为背景，钢琴低吟喧叙调型的曲调，结束这个埃及风格的乐章。

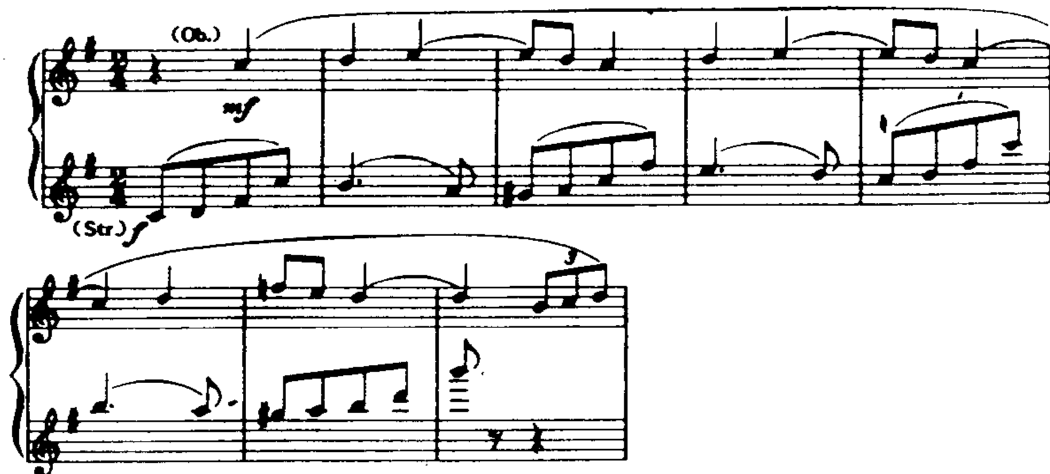
第三乐章　极快板(Molto Alegro)，F 大调，2/4 拍。在含有定音鼓的 16 小节钢琴所弹的引子之后，钢琴轻巧地奏起第一主题。

例 915

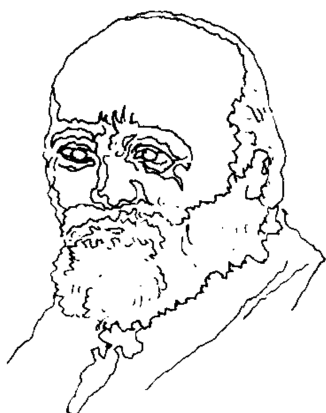



经过部之后，由弦乐器呈示 G 大调的第二主题。

例 916




这个主题之后，钢琴又奏出结尾的主题。展开部就从这个结尾主题开始，然后是第二主题。第一主题在这里被省略，紧接在后面的经过部，则另作新的发展。第二主题被移至 F 大调，结尾主题的再现由木管乐器开始。最后以结尾主题和第二主题所形成的尾奏结束全曲。



**巴拉基列夫，米利·阿列克谢耶维奇**(Balakirev, Mily Alexeievitch)1837年生于诺沃戈罗德，1910年卒于彼得堡。俄罗斯作曲家、钢琴家、指挥家和音乐活动家。

巴拉基列夫是著名的俄罗斯民族乐派作曲家“五人强力集团”之首，他继承和发扬了格林卡的音乐传统，他的创作吸收东方(高加索)素材，强调音乐的标题性，他为俄罗斯民族音乐的发展作出了重要贡献。

巴拉基列夫少年时受作家兼音乐评论家乌雷贝舍夫(莫扎特传记的作者)的启发，在音乐上得到进展。1853～1855年在喀山大学数学系当旁听生。1855年到圣彼得堡，结识了格林卡和斯塔索夫，在艺术思想和美学观点方面深受他们的影响，格林卡也为他的民族主义理想所感动，鼓励他继续努力。1856年他首次以钢琴家和指挥家身份在圣彼得堡演出。1857年起相继结识了居伊、穆索尔斯基、里姆斯基一科萨科夫、鲍罗丁等人，于1861年他们形成了以他为首的“新俄罗斯乐派”，同时也称作“强力集团”或“五人团”，“巴拉基列夫小组”。1862年创建免费音乐学校，在学校的交响音乐会上巴拉基列夫介绍他和“五人团”同行的新作品，后来也介绍利亚多夫和格拉祖诺夫的作品。1867～1869年任俄罗斯音乐协会指挥。1870年以后，“五人团”逐渐解体，他思想消沉，停止了创作和演出。1871～1876年他任铁路官员。1883年起任俄罗斯宫廷音乐指导。巴拉基列夫本人也是一位优秀的钢琴家，他创作的钢琴曲，是辉煌的炫技作品。

**回教风幻想曲**

1862年巴拉基列夫前往高加索旅行时，他接触到当地土耳其回教民族的民俗音乐，以搜集到的这些民俗音乐做为素材，于1866～1869年间完成这首绚丽豪华的钢琴曲《回教风幻想曲》。这首乐曲原是高加索山脉北边的卡巴尔狄诺地区，以及阿多伊开地区所盛行的民俗舞曲。这一作品是俄罗斯民族乐派的东方风味节奏的先驱，是一件很重要的作品。此曲于1869年12月12日由钢琴家尼古拉·鲁宾斯坦初演。
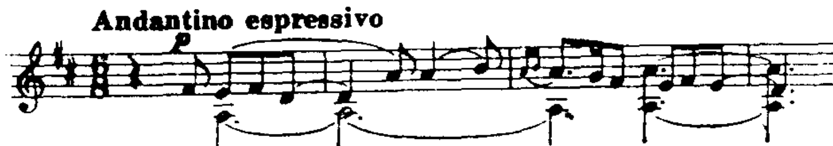
乐曲由三部曲式构成，其主题以激动的快板在中音区用单旋律所呈示，这个主题把回教风格与特色表现得淋漓尽致，这个主题应该是直接取自民间音乐的。

**例 917**




之后舞曲响起，然后主题是采取由最初的乐曲所衍生出来的音型，中间部唱出新的旋律，不久托卡塔的音型成为乐曲的主干逐渐增强，最后由开始的主题素材所构成的华丽的乐思发展，并以强奏和弦来做终止。到了中间部分之后，奏出充满感情的带有东方风格的单调的小行板主题。

**例 918**




在乐曲的结尾部分加快速度，再现了最初的回教风幻想曲的主题。尾奏中模仿切分音和滑音的半音阶下行的音型，是高加索民俗音乐的要素。最后是十分狂热的激烈的急板，乐曲在迅急的情绪中结束。

**巴达捷夫斯卡，泰克拉**(Badarczewska，Thekla)1834 年生于华沙，1861 年卒于华沙。波兰女钢琴家、作曲家。

巴达捷夫斯卡是一位才华焕发但不幸早逝的作曲家，在她那短暂的年仅 27 岁的一生中，《少女的祈祷》是她唯一的传世的作品，在作这首钢琴曲时她 22 岁。巴达捷夫斯卡并未受过严格的音乐训练，她只是一位业余的青年作曲者，曾创作过一些钢琴小品，例如：《小茅屋的回忆》、《甜蜜的梦》、《友谊的回忆》等。当这位当时鲜为人知的无名作者的这首钢琴曲，于 1865 年刊登于巴黎的一家音乐杂志的副刊上时，很快就成为畅销一时的名曲，相继以
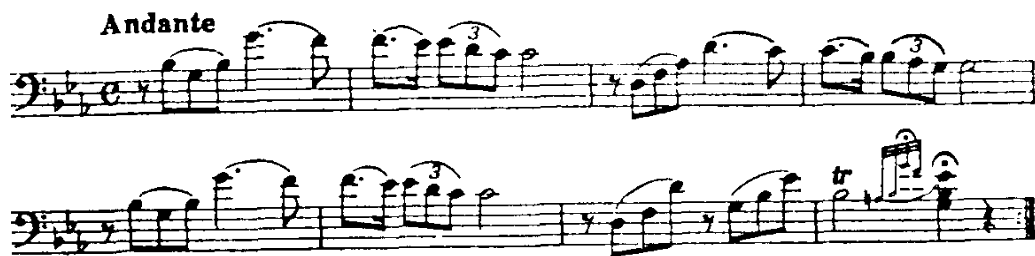
80余种不同的版本发行到世界各国，成为通俗钢琴曲出版发行量最大的作品之一。俄国著名作家契可夫(1860～1904)十分欣赏此曲，在他创作的剧本《三姐妹》时，曾注明要将此曲用于第四幕。还有人把它改编成四手联弹、八手联弹或其它形式的器乐曲，甚至还有人改编成歌曲来演唱。

### 少女的祈祷

这首钢琴曲浅显纯朴，结构单纯，其中连转调手法都没有采用，但亲切感人，富有特殊的魅力，是为世人所喜爱的钢琴小品。乐曲虽略带感伤，但却异常优美，逼真地表现出一个纯洁少女的美好心愿。

乐曲由主题与四段变奏组成，它建立在分解和弦的基础上，色彩明朗而清纯。采用降E大调，4/4拍，行板。开始奏出4小节用音阶式的下行进行和两个琶音和弦构成的引子，然后引出由分解和弦的上行音调和轻捷的下行音调组成的主题。波浪式的旋律线和上下行的音型，具有柔和的回旋感，表现了天真无邪的少女的遐思和幻想。

**例919**




第一变奏是将主题加上华丽的琶音与颤音装饰而成；第二变奏主题转为浑厚的中音区奏出，左手在高音区以清脆的和弦伴奏；第三变奏与第一变奏近似，但音域缩下了一个八度；第四变奏改为用右手八度奏出的三连音音型，并转为快板速度，造成较热烈的气氛而结束全曲。



**穆索尔斯基，莫杰斯特·彼得罗维奇**(Mussorgsky, Modest Petrovich)1839 年生于普斯科夫省托罗别茨县卡列沃村，1881 年卒于圣彼得堡。俄罗斯作曲家。

穆索尔斯基是"新俄罗斯乐派"(即五人强力集团)中最激进的成员。他的创作具有揭露社会黑暗、反映人民苦难的批判现实主义的倾向，在艺术风格上有浓郁的俄罗斯民族特点和独特个性，在音乐语言和艺术形式上有大胆的创新。然而，在世时他的艺术成就除斯塔索夫等少数有远见的人士给以肯定的评论之外，经常受到指责和非难，以至酿成了他晚年的悲剧。他在艺术上的探索，自 19 世纪末～20 世纪初以来，越来越获得了广泛的承认，不少著名的作曲家，如德彪见、拉威尔、雅纳切克、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、斯维里多夫等人的创作，都不同程度地受到穆索尔斯基的影响。

穆索尔斯基的父亲是庄园主，他 6 岁起在母亲的指导下学习钢琴。乡村的生活，农奴保姆的哺养，使他对农民和俄罗斯民间音乐怀有深厚的感情。他虽然出身富裕之家，但一生中大部分时间都穷困潦倒，这是因为 1861 年的农奴解放导致他家庭收入缩减，另一原因是他自己的性格反复无常。父母亲一意让他在军界任职，因此于 1856 年参军。1858 年与巴拉基列夫和达尔戈梅日斯基相识后，对音乐的兴趣日益浓厚，于是辞去军职，从巴拉基列夫学习。但因生活放纵无度，不可能专心从事音乐工作，只能在机关中担任一名低级文官，不久就开始酗酒不能自拔。在 42 岁生日后一星期，因酒精中毒性癫痫在彼得堡一所医院去世。

穆索尔斯基是俄罗斯最有个性和最富人情味的天才，他的创作与他的生活一样乖僻反常，许多作品有头无尾，杂乱无章，但他却有那么多好作品出现，这确是一个奇迹。1870 年以初稿完成的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》，作为俄罗斯人民的肖像画，刻划得栩栩如生，感人肺腑；《图画展览会》中的一幅幅风景画，是出自俄罗斯作曲家笔下的第一部无愧于杰作之称的钢琴独奏曲。在这两部作品中，穆索尔斯基在和声上与节奏上的大胆创新被一些迂腐之士看作是音乐上的无能，认为他写得不之所云。后来这首独树一帜的作

品吸引了许多作曲家为它配器，其中拉威尔的改编曲获得了最广泛的流传。他的另一首最具代表性的作品，取材于民间神话传说的交响音画《荒山之夜》，是俄罗斯标题交响音乐中的杰作，它以构思新颖、形象逼真和色彩浓郁而引人入胜。另外他还留下了 67 首歌曲，其中包括多种题材内容，他善于吸取俄罗斯民间音乐素材，采用生活中常见的音乐体裁和形式，从而极大地增强了歌曲形象的真实性和生动性。
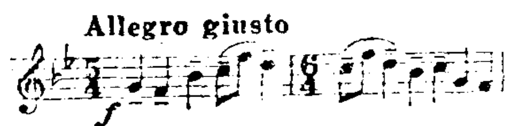
**组曲——图画展览会**

1837 年，穆索尔斯基的好友维克多·哈尔特曼因病逝世，这件事对穆索尔斯基来说是一个意外的打击。哈尔特曼一位杰出的俄罗斯画家和建筑设计家，他曾在法国、德国和意大利留学、旅行期间，创作了许多精美的作品，为了纪念哈尔特曼对俄罗斯艺术事业的贡献，1874 年 1 月，由音乐评论家斯塔索夫提议并主持，于彼得堡艺术学院举办了"哈尔特曼遗作展览"。穆索尔斯基看了展览后，从中得到启发，决定创作一部钢琴组曲，用音乐语言来再现哈尔特曼的部分作品内容，同时作为对朋友的怀念。

《图画展览会》这部组曲共分为十段，每段以一幅画为据。并各有标题。引子的标题为'漫步'，它是作为全曲的序奏与联系各段的间奏音乐。穆索尔斯基说："在这个'漫步'中可以看到我自己的影子。"因此一般将这段理解为表现穆索尔斯基在画展中漫步浏览的情景，同时又以此将 10 段音乐串连为统一的艺术整体。

'漫步'适度的快板（Allegro giusto），降 B 大调，5/4、6/4 拍交替。乐曲中有俄罗斯的乡土味，不十分愉快，较饱满地。

**例 920**
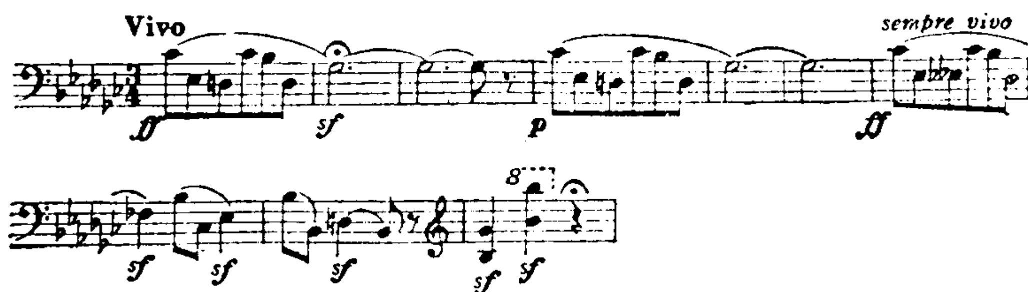



1.《侏儒》

活泼生动地（Vivo），降 G 大调，3/4 拍。俄文原标题音译为"格诺姆"，通常意译为"侏儒"，严格说这两者是有区别的。"格诺姆"是欧洲民间传说中地

下宝藏的守护神，他的身躯矮下，双腿弯曲，形象奇特。哈尔特曼的原作是一幅木制儿童玩具的素描，采用了“格诺姆”的形态。欧洲文艺作品中的侏儒，自19世纪以后，通常是指表演杂耍的小丑角色，他们多以古怪的形体与动作逗人发笑。在这段乐曲里穆索尔斯基并没有着意于刻划侏儒滑稽可笑的形态，而是将它作为有人性的、受侮辱的小人物的形象给予同情，深入开掘其畸形的身体中深藏着痛苦的灵魂。
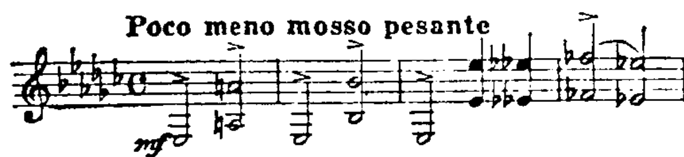
乐曲由一个奇诡的音调开始，紧接着出现的不规则的切分节奏，再现了侏儒一歪一拐的丑陋表演。但是音乐没有丝毫诙谐的气氛，色彩是阴郁的，甚至是充满了悲剧的情绪。

**例 921**




中段的半音变化的音调，似乎是饱尝辛酸与侮辱的侏儒所发出的哀诉和悲叹，后来更增强为悲痛的号哭式的音调。

**例 922**
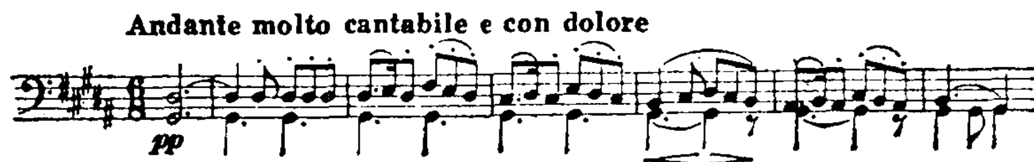



“漫步”，降A大调，6/4拍，中庸速度，轻松而细致地。主题在低音区由左手弹奏，情绪安详而平和。作曲家在沉思中漫步走向下一幅画。

2.《古堡》

极似歌唱性地，又含有悲痛的行板（Andante molto cantabile e con dolore），升g小调，6/8拍。原作是一幅抒情的风景画。斯塔索夫说：“画面表现的是一个想象中的中世纪生活场面，在一座意大利古堡前，一位游吟诗人正在奏琴歌唱。”穆索尔斯基的音乐跟据画面的提示，表现想象中的中世纪生
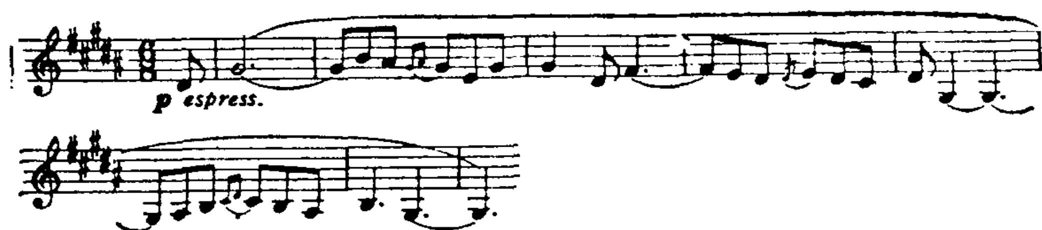
活，写成了一首古朴伤感情调的抒情曲。乐曲开始在持续音的上方有一引子，似乎是游吟诗人自拉自唱的情景，音调亲切流畅，又委婉动听，它多次与主要旋律交替反复地出现。

例 923




主要旋律采用带有“异国情调”的自然小调写成，这是一支哀伤的歌调。

例 924




展开段落的情绪逐渐变得激动起来，游吟诗人满怀激情地颂赞着古老传奇故事中的英雄人物，音调是激昂的，但又带有某种神秘的色彩。这段音乐经过主题的充分展开后，回到肃穆气氛中结束。
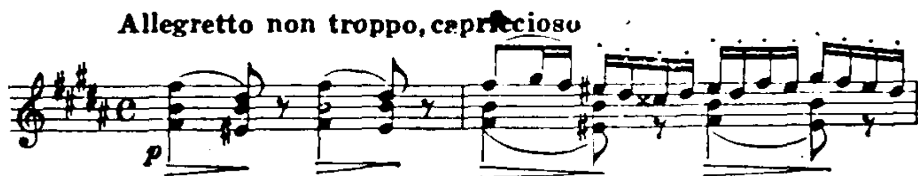
“漫步”，B 大调，4/4 拍，不过分的中庸速度，沉重地。这一次出现的“漫步”主题结构缩短了，并略减慢速度，没有结束就直接进入了第三段。

3.《秋依莱里公园》（副题：“儿童们游戏之后的争吵”）

B 大调，4/4 拍，不过分的小快板，幻想地。

秋依莱里公园位于巴黎市内的塞纳河畔，原是法国 16 世纪所建的秋依莱里皇宫御花园，现在改为巴黎市中心的国家公园。原画中是一群孩子在风景优美的秋依莱里公园的树荫下快乐地玩耍、嬉戏。音乐生动地再现了孩子们互相追逐、尽情玩耍的情景。穆索尔斯基采用连音与跳音交错的手法，将孩子们顽皮、淘气的性格刻划得格外鲜明。

例 925




4.《牛群》

升 g 小调,2/4 拍,保持中庸速度,沉重地。

关于这段音乐的形象,斯塔索夫最初提出的解释是表现牛车的形象,这一解释在长时间内比较流行,但据有关资料说明,穆索尔斯基本人并不同意这种说法,他在一次给斯塔索夫的一封信中明确说明:"这段音乐并没有描写牛车。"按照穆索尔斯基所定的标题波兰文原意应该是指"牛群"。

哈尔特曼的原画是一幅农村景物画,在乡村小路上,一群懒惰的波兰牛拉着车蹒跚地行进。这一段音乐从两小节的序奏开始,在低音区缓慢而沉重的和弦中,就使我们感受到牛群缓慢行进的形象。悠长的旋律像一首深情倾诉人民苦难的俄罗斯民歌,在苍凉而阴郁的音调之中,却使人感到蕴藏着一股不屈不挠的意志力量,它在不断前进中越来越强烈地发挥出来。

例 926




这段音乐以力度的变化,表现了牛群以稳重的步伐顽强地向前迈进,迎面向我们走来,又逐渐远去的情景。
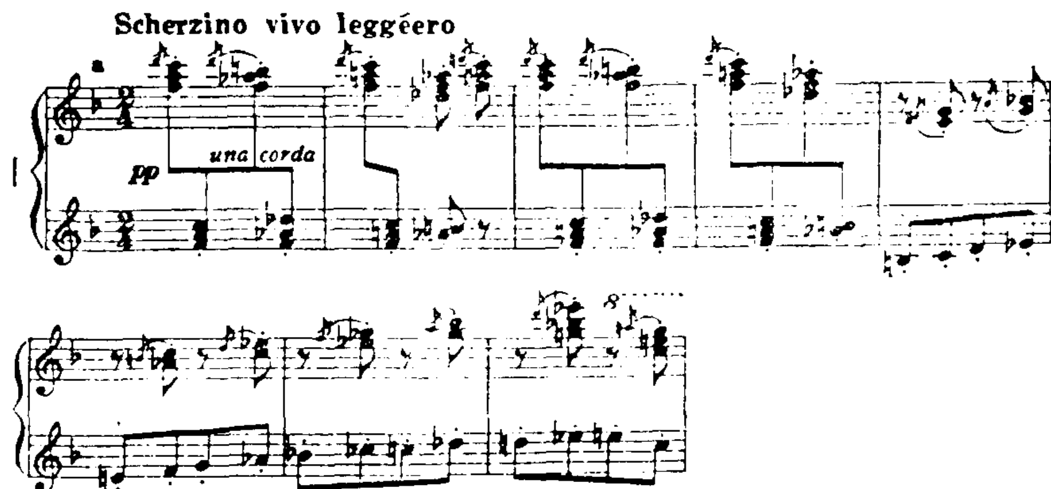
"漫步",d 小调,4/4 拍,安静地。这一段"漫步"起了由第四曲到第五曲音乐气氛的转折作用。

5.《未孵化的雏鸡的舞蹈》

F 大调,2/4 拍,活泼、轻巧地。哈尔特曼为一出新编的舞剧《特里尔比》创作了一幅别致的舞蹈服装设计图,画得是剧中角色之一的在蛋壳中未孵化的雏鸡的形象。根据这幅画,穆索尔斯基创作了一段极为有趣的描写性音乐:在钢琴伴奏下,可爱的小雏鸡跳起了滑稽可笑的舞蹈,加上装饰音乐的轻巧、活泼的音调。维妙维肖地刻划出雏鸡叽叽喳喳乱叫,活蹦乱跳的形态。

我们从中不仅可以听到雏鸡的叫声，还可以听到它奋力地啄食蛋壳，力图破壳而出的声音。

例 927

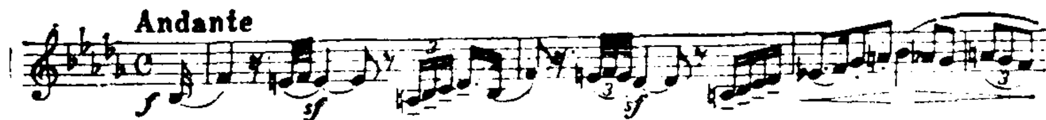



6.《两个犹太人》，行板，降 b 小调，4/4 拍。

1868 年哈尔特曼在一次旅行写生中，画了一幅速写，其中表现了肥胖而满足的富犹太人和瘦弱可怜的穷犹太人的对比形象。穆索尔斯基的音乐采用了强烈的对比的手法，突出表现了富犹太人和穷犹太人音乐形象的鲜明对比。
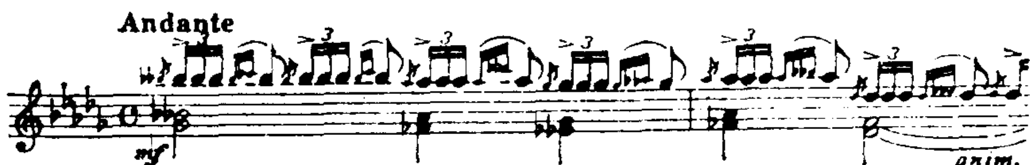
首先出现了咄咄逼人气势的主题，这是表现专横而傲慢的富犹太人的形象。

例 928




接着作为对比在高音区出现了穷犹太人的形象，是以颤抖的、柔弱的音调来表现的。

例 929
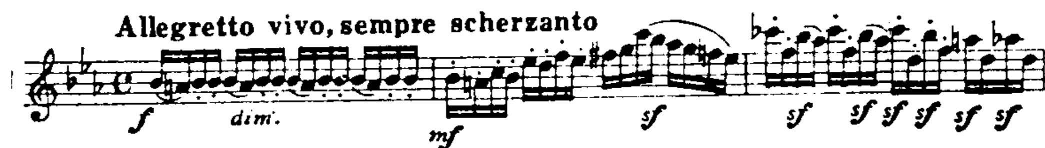


这段音乐是组曲中最著名的段落之一，在艺术手法上，穆索尔斯基所创用的两个调性上的对比复调手法所达到的前所未有的音乐效果，为音乐理论家们所称道。

7.《里莫日市场》(副题："惊人新闻")

降E大调，4/4拍，小快板，始终诙谐活泼地。里莫日是位于法国中部的一个小城市。原画描绘了里莫日的集市上人来人往、熙熙攘攘的热闹景象，占据画面中心的几个市场上的女贩，正交头接耳地互相传播着街头巷尾听来的"惊人新闻"。穆索尔斯基用在中音区贯穿始终、连续不断的顿音，同时又在左右手旋律声部此起彼伏、纷杂交错的出现，从而形象地烘托出集市上纷乱嘈杂的效果。
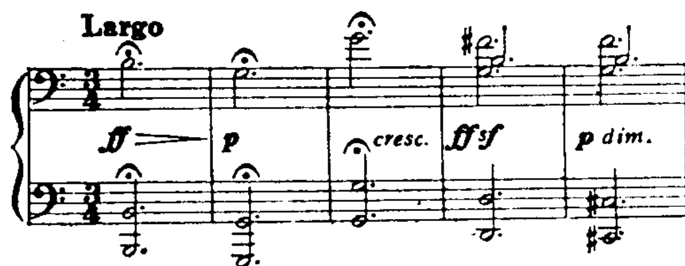
**例 930**




8.《墓穴》，b 小调，3/4 拍，广板。

这里的墓穴是指巴黎市郊遗存的古罗马时代的古墓遗迹，在中世纪曾作为安葬基督徒的地下陵墓。原画描绘了哈尔特曼与建筑家、向导等三人，在墓穴中参观的情景。音乐在低音区奏出一系列浓重、阴郁的不协和和弦，渲染地下墓穴阴森可怕的景象。

**例 931**




"漫步"(副题："用死亡的语言对鬼魂的谈话")，b 小调，3/4 拍，不过分的行板，怨诉地。由于这里出现了哈尔特曼是自画像，穆索尔斯基由此更引起对朋友的思念，他在这一段的原稿上还注了一段说明："亡友哈尔特曼的
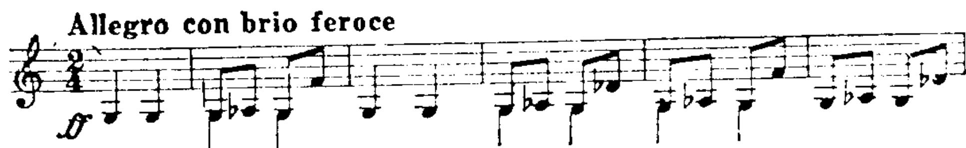
灵魂领我到鬼魂面前,向鬼魂呼吁。”这部分描写了与死人对话,在一片茫然、单调、动摇不定的背景上,出现了“漫步”主题,但它已变得忧郁了。在结尾中安静而透出一线光明。

9.《鸡脚上的小屋》(副题:“雅加婆婆”)

C 大调,2/4 拍,快板,有活力地,粗暴地。这是哈尔特曼为座钟装饰而创作的一件工艺美术作品。在形状奇妙的鸡脚上矗立着俄罗斯民间传说中的雅加婆婆的小屋,小屋的正面就是钟面。雅加婆婆是俄罗斯民间传说中为人们熟知的老妖婆形象。她在民间传说中被描绘的形象是:披头散发、蓬头垢面,披着羊皮袄,后面拖着一根细长的尾巴,经常在黑夜里骑着扫帚柄在天空中飞行。

穆索尔斯基发挥音乐表现的特长,着力刻划雅加婆婆的形象。一开始的引子就是雅加婆婆在天空中飞行的形象,音乐充满了奇特的神话色彩,激烈的跳跃式的音调,效果粗厉而怪诞,从中似乎可以听到雅加婆婆在飞行时发出的尖锐呼啸声、怪叫声与狂风吹折树枝的噼啪声。

**例 932**




接着在 C 大调上出现的舞蹈性主题,表现了雅加婆婆与一群妖魔们手舞足蹈地尽情狂舞的丑态。
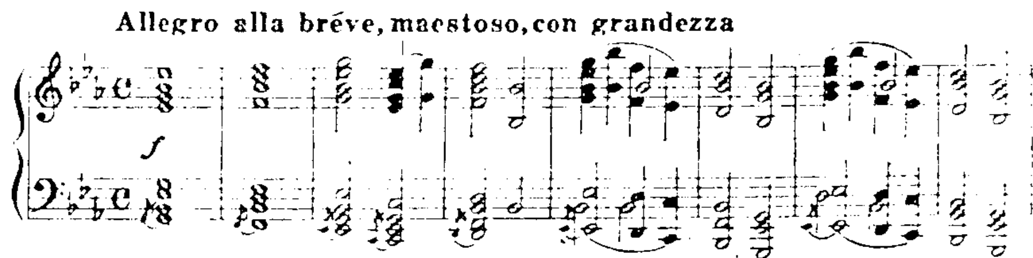
**例 933**



10.《基辅的大门》,E 大调,4/4 拍,快板,庄严雄伟地。

哈尔特曼为计划准备建造的基辅的城门构思了一幅庄严、宏伟、富于俄罗斯民族风格的凯旋门设计图。穆索尔斯基根据图中给的启发,创作了一首歌颂俄罗斯民族英雄的颂歌,作为这首组曲的终曲。乐曲的基本主题气势宏大而宽广。

**例 934**




两次插入的对比性主题，是一个带有俄罗斯东正教圣咏风格的旋律。庄严、肃穆的四声部合唱，犹如一首人们悼念为国捐躯的英雄们的亡灵而唱的安魂曲。第三个音乐形象则生动地刻划了人民欢庆节日，欢迎英雄们凯旋归来的群众性场面。教堂的钟声大作，声震云霄。周围的人群欢呼雀跃，如海似潮，英雄们由凯旋门下列队而行，英姿勃勃。在嘹亮的钟声中，可以听到我们熟悉的"漫步"主题。最后，基本主题以扩大一倍的节奏再现，钢琴奏出了交响乐队般的丰富音响，在壮丽辉煌中全曲结束。



**柴科夫斯基，彼得·伊里奇**(Chaikovsky, Piotr llyich)1840 年生于沃特金斯克，1893 年卒于圣彼得堡。俄罗斯作曲家、指挥家。

柴科夫斯基是俄罗斯作曲家中最不平凡的一位音乐家，不但被世人认为是他的国家的代表者，同时他在世界音乐史的地位上，更有崇高的荣誉。他之所以被人爱戴原因很多，而最主要的因素是他乐风的别致。他的一生中曾遭受忧郁、困苦的环境，加上他的个性特强而孤独，因此他的作品常有悲观的色彩，人们称他为"悲怆的音乐家"，自然是在他的乐风中感染出来的。

柴科夫斯基的创作深刻地反映了 19 世纪下半叶处在腐朽的沙皇专制制度下，俄国知识分子对光明的向往，对黑暗现实的苦闷压抑的感受。他善于在矛盾冲突中捕捉人物的思想感情，深入揭示人物的内心体验。他继承了格林卡以来俄国音乐发展的成就，又注意吸取西欧音乐文化发展的经验，重视向民间音乐学习。他把高度的专业创作技巧和俄罗斯民族音乐传统很好

地结合起来，他把清晰而感人的旋律，强烈的戏剧性冲突和浓郁的民族风格富于独创性地有机地融合在他的作品中。他的作品中有亲切坦荡的旋律，他的旋律之泉喷涌不竭，并有戏剧性的磅礴气势和华丽生动的配器。他为俄罗斯音乐文化与世界音乐文化作出了宝贵的贡献。柴科夫斯基的父亲是一位矿业工程师，他的母亲在他 14 岁时就因病去世了。他有兄妹 5 人，柴科夫斯基排行第二。在柴科夫斯基幼年时，因没有音乐的环境，所以并没有受到良好的音乐教育。他的家庭中，曾请一位法兰西籍的女教师，很不巧这位教师并没有音乐素质。引起柴科夫斯基对音乐兴趣的，是他的父亲给他买了一只音乐报时钟，这报时钟到时会自动奏出莫扎特所作歌剧中的咏叹调。因此柴科夫斯基敬佩莫扎特并对音乐发生了兴趣。

1848 年柴科夫斯基全家迁至圣彼得堡。1850 年他入圣彼得堡法律学校学习，同时选修音乐课。1859 年从法律学校毕业，进入司法部任职员，并在新开设的圣彼得堡音乐学院，从扎列姆巴和安东·鲁宾斯坦私人学习音乐，进步神速。1861 年入俄罗斯音乐协会的音乐班学习。1862 年在音乐学习班的基础上成立了俄国第一所高等音乐学校—圣彼得堡音乐学院，柴科夫斯基成为第一批学生。由于司法部的职务与学习音乐之间的矛盾，柴科夫斯基几经考虑，于 1863 年毅然辞去司法部的工作而完全献身于音乐事业。1865 年，柴科夫斯基以优异的成绩毕业于圣彼得堡音乐学院，毕业作品是康塔塔《欢乐颂》，获得银牌奖。同年在安东·鲁宾斯坦之弟尼古拉任院长的、新开设的莫斯科音乐学院任教，并开始了紧张的创作活动。约 10 年时间，柴科夫斯基创作了许多早期名作，其中包括 3 部交响曲、钢琴协奏曲、歌剧、舞剧、管弦乐序曲、室内乐等。由于教学任务繁重，柴科夫斯基为自己不能以全部精力投入创作而苦恼。但为了经济来源，他不得不继续担任教学工作。

1868 年柴科夫斯基 28 岁时，结识了一位女高音歌手，两人相恋年余，情意绵绵，可好景不长，这位女高音歌手移情别恋，使柴科夫斯基受到打击。1877 年他 37 岁，和安东尼娜·米柳科娃结婚，但又很不幸，他们只在一起共同生活几周时间即告分居。其主要原因是双方的个性不同。创作与教学工作的矛盾和婚姻带来的不幸，使柴科夫斯基精神负担沉重，他在失望中走到伏尔加河畔企图自杀。然而就在这一时期，一位富于同情心的柴科夫斯基的崇拜者和庇护者娜杰日达·冯·梅克夫人给予了他弥补。梅克夫人不但

热爱音乐，而且对音乐的欣赏研究有相当的修养，她的丈夫是一位很有地位有名望的铁路工程师。1876 年不幸去世，给梅克夫人留下了 12 个孩子和一笔巨大的财富。柴科夫斯基与她结下了友情，并开始接受梅克夫人每年 6 千卢布的经济援助。梅克夫人比柴科夫斯基大 9 岁，他们虽然交往 14 年，但为了双方的地位、声誉、自尊等等，她一开始就与柴科夫斯基有所诺言，那就是永远不得设法与她见面。尽管如此，我们在他们很多的热情缠绵的信件中，不难想象他们的友谊绝非寻常友情可比。是梅克夫人的资助，才使柴科夫斯基摆脱了繁重的教学工作，能专心从事音乐创作，为人类留下大批的音乐财富。1890 年梅克夫人突然中止了对柴科夫斯基的资助，这使柴科夫斯基很烦恼，因为他重视他们奇特的友情，但他这时的声誉已经确立，在经济上已经完全能够独立。

柴科夫斯基是一位涉及音乐体裁范围广泛的作曲大师。他在交响曲、歌剧、舞剧、协奏曲、音乐会序曲、室内乐、声乐浪漫曲及钢琴曲等方面都留下了大量的名作。他的各类作品直到现在还是经常的在世界各地的音乐厅中响起，成为人们不可缺少的精神食粮。

柴科夫斯基的一生中曾多次去西欧旅行，并于 1891 年赴美国指挥演奏自己的作品。1893 年 5 月，柴科夫斯基接受了英国剑桥大学授予的名誉博士学位。10 月 28 日在圣彼得堡亲自指挥其《第六交响曲》(悲怆)的首演，11 月 6 日由于霍乱症逝世(另一说法是因自杀而死)。葬在亚历山大·涅夫斯基大修道院中格林卡、鲍罗丁和穆索尔斯基的墓旁，人们演奏他的《悲怆交响曲》来纪念他。

**钢琴套曲——四季 Op. 37bis**

1875 年，圣彼得堡杂志《小说家》的编者尼古拉·马特菲耶维奇·贝纳德，从俄国的诗中选出 12 首适合于 1876 年 1～12 月各月份的诗，按月在刊物上登出。同时他请柴科夫斯基每月为该杂志写一首能描写各月份性格的钢琴曲。柴科夫斯基嘱咐他的男仆，到了每月的某日提醒他做这件事。每逢应该写这样一首钢琴曲那天，柴科夫斯基就坐下来创作，写完就寄给杂志社。他一共写了 10 首这样的小曲，只有 6 月和 11 月引不起他的创作灵感。因此他用他先前创作的《船歌》作为 6 月的一曲，用《雪橇》作为 11 月的一

曲。这两曲已成为12曲中最著名的两首。柴科夫斯基在这些乐曲中，不但生动地描写了每一季节中的自然景色，而且深刻地刻划了俄罗斯人民的思想、感情和生活，反映着俄罗斯民间音乐语言的音调。这些作品是柴科夫斯基现实主义创作的优秀范例。
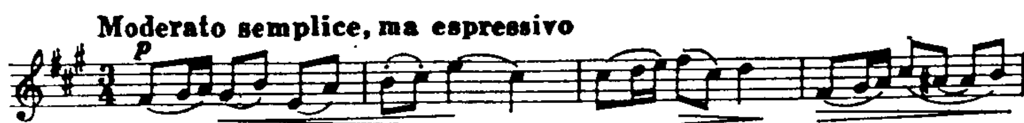
此钢琴套曲副题是“12种性格的小品”。全曲由12首附有标题的独立小曲组成。

一月：《炉旁》

诗的作者是普希金：“在那宁静安谧的角落，已经笼罩着朦胧的夜色，壁炉里的微火即将熄灭蜡烛的幽光还在摇曳闪烁……”。

乐曲的主题采用升f小调，中速，3/4拍。阴沉忧郁的旋律和徐缓单调的节奏把人带进孤寂愁苦的寒冬之夜。中段减慢速度，利用琶音的音型造成幻想气氛。

**例935**




二月：《狂欢节》

诗的作者是普·维亚杰姆斯基：“在欢腾的狂欢节，酒筵多么丰盛……”。

乐曲是三部曲式，主题采用D大调，快板，2/4拍。以俄罗斯舞曲节奏来表现喜悦与快乐的气氛。

**例936**
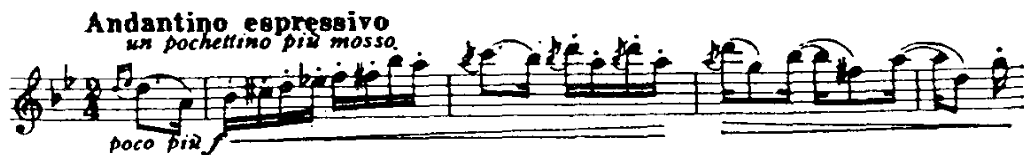



三月：《云雀之歌》

诗的作者是阿·马雅科夫：“鲜花在田野上随风摇晃，到处一片明亮的阳光。春日的云雀在尽情鸣啭，蔚蓝的天空回荡着动听的歌唱。”

这是一首由模仿云雀啼声的旋律而成的快乐的乐曲。主题采用g小调，2/4拍。中段用断奏和装饰音形成的旋律，使人感觉到好像听到了云雀在歌

唱。

例 937
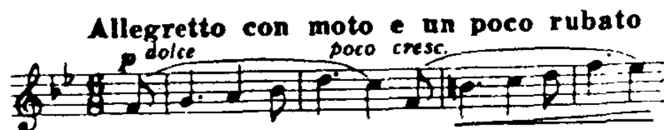



四月:《松雪草》

诗的作者是阿·马雅科夫:“淡青、鲜嫩的松雪草啊!初春残雪偎在你身旁。……往昔的忧愁苦恼,只剩下最后几滴泪珠儿还在流淌,来日的幸福,将给你带来新颖的幻想……”。

当俄国大地上的积雪融化时,最先开花的是松雪草,这是报春之草。乐曲的主题采用降B大调,稍快的小快板,6/8拍。乐曲开始于充满着盼望春天来临之情感的旋律,节奏自在,情绪柔和。

例 938
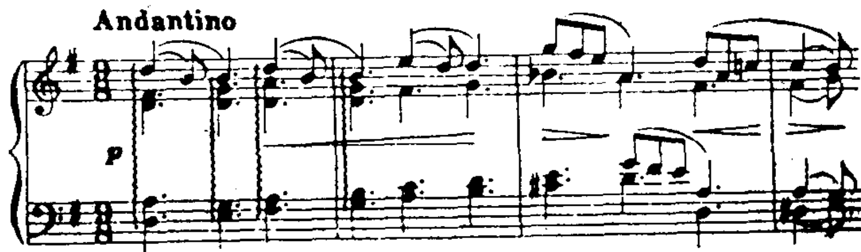



五月:《清静的夜》

诗的作者是阿·菲德:“多么美妙的夜晚,幸福笼罩着一切,谢谢你,夜半亲爱的故乡!从冰冻的王国,从风雪的王国,你的五月飞奔而来,她是多么新鲜清爽!”

乐曲采用G大调,9/8拍。旋律起伏委婉,温存柔润,带有较强的歌唱性,充满了细腻真挚的颂叹之情。中段变成快板,造成初夏的开朗气氛。

例 939
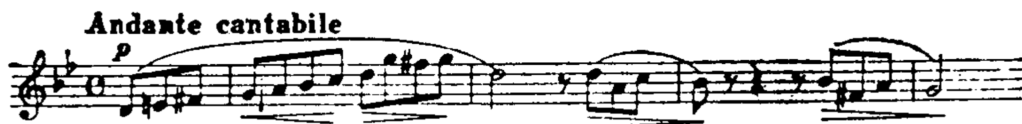


六月:《船歌》

诗的作者是阿·普列谢耶夫:“走到岸边,那里的波浪啊,将涌来亲吻你的双脚,神秘而忧郁的星辰,将在我们头上闪耀。”

一般说来,船歌大都用 6/8 拍,这首船歌的主部却是 4/4 拍,中间部用 3/4 拍,但是左手的伴奏音型和右手的旋律音型,还是显示了船歌的基本特点。乐曲采用三部曲式,g 小调,匀称而略有起伏的伴奏如同微波荡漾,舒缓的第一部分主题温和中略带忧郁,使人仿佛看到初夏夜晚的河面上的小船轻轻地向远方飘荡。这一主题如同人声演唱的浪漫曲。这是作者的又一首扣人心弦的《如歌的行板》。

**例 940**
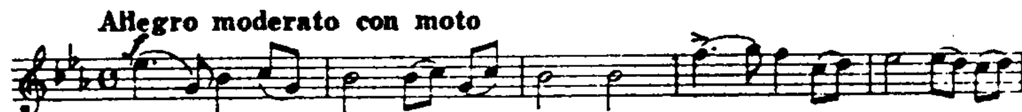



中间部速度转快,情绪变得开朗欢快。随后又回到如歌的行板,再现第一部分主题。最后,在慢慢减弱的音响中结束,仿佛小船渐渐远去,只留下微波轻轻拍打着堤岸的声音。

七月:《割草人之歌》

诗的作者是阿·柯里佐夫:“肩膀动起来哟! 手臂挥起来哟! 让晌午的熏风,迎面吹过来哟!”

乐曲采用降 E 大调,中庸的快板,4/4 拍。以民谣风的旋律构成的纯朴明朗的主题,表现了割草人的欢乐。

**例 941**




八月:《收获》

诗的作者是阿·柯里佐夫:“家家户户收秋粮,高高的裸麦倒在地上,成捆的麦子垛成山,夜半牛车搬运忙。”

乐曲采用 b 小调,迅速的快板,6/8 拍。带回旋感的主题犹如一首舞曲,

充满了丰收后的喜悦之情。

例 942




中间部是倾向于抒情性的旋律。

九月:《狩猎》

诗的作者是普希金:“出发时刻号角响,成群猎犬已整装,晨光初照齐上马,骏马奔跳欲脱缰。”

乐曲采用三部曲式,e 小调,适中的快板,4/4 拍。与大多狩猎的音乐一样,以三连音为基础,主部是模仿圆号的音型,中间部主题带有进行曲的特点,使人联想到晨雾缭绕的原野上踏着碎步前进的马队。

例 943
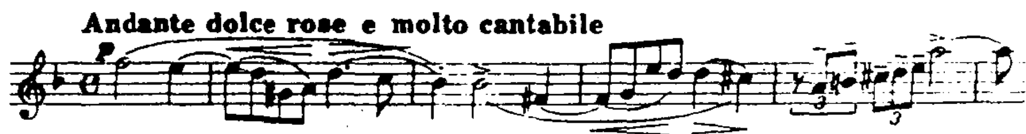



十月:《秋之歌》

诗的作者是阿·托尔斯泰:“晚秋之园雕零凄凉,枯黄落叶随风飘扬……”

乐曲主题充满了柴科夫斯基独特的伤感韵味,悠缓缠绵的旋律,蕴含着悲凉的哀伤之情。

例 944




十一月:《雪橇》

诗的作者是尼·涅克拉索夫:“别在忧愁地眺望大道,也别匆忙地把雪橇追赶。快让那些悒郁和苦恼,永远从你心头消散。”
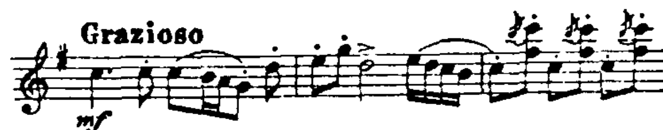
马拉着雪橇在雪地上飞奔是典型的俄罗斯严冬的景色之一。乐曲采用三部曲式，主部用俄罗斯民谣特征的自然音阶风格的旋律，质朴而宽广，使人联想到车夫哼唱着俄罗斯民歌，赶着雪橇在茫茫雪原上奔驰的情景。

例 945




中间部主题较为活跃，带有歌曲和舞曲的双重特点。在小二度倚音的装饰下，生动地模仿了雪橇奔跑时马铃铛的响声。

例 946
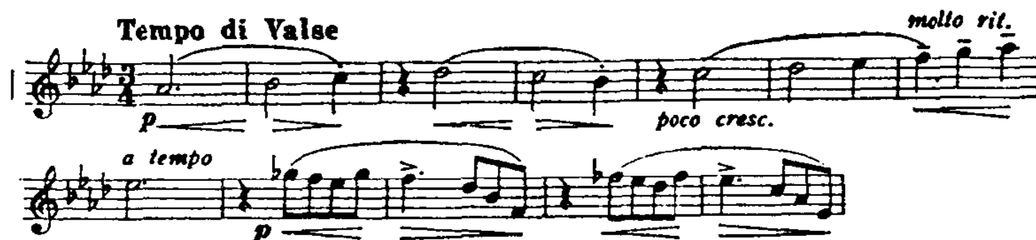



第一部分再现时主题移到低声部。高音区分解和弦的声响使人联想到纷纷扬扬的雪花和空旷苍茫的雪原。渐渐远去的铃铛声，给人们留下了无限的惆怅。

十二月：《圣诞节》

诗的作者是邱科夫斯基："圣诞佳节夜晚，姑娘快把命算。脱下脚上靴子，扔在大门之前。"

乐曲采用圆舞曲形式，降 A 大调，3/4 拍。描写圣诞夜少女们跳圆舞曲的情景。

例 947
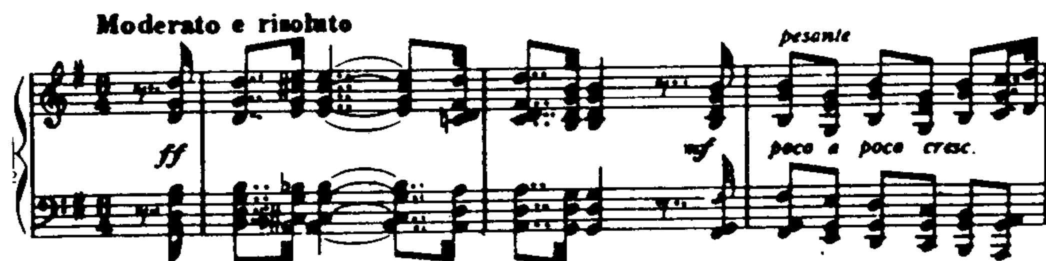



**G 大调钢琴奏鸣曲 Op. 37**

在19世纪的俄国音乐创作领域，钢琴奏鸣曲还是一种相当陌生的音乐体裁。虽然柴科夫斯基在圣彼得堡音乐学院时期便写了升c小调奏鸣曲，但也不过是习作而已。这首G大调钢琴奏鸣曲，一般称为“大奏鸣曲”，他以舒曼的奏鸣曲为范本，除了终乐章使用俄罗斯风格的主题之外，多处给人以浪漫派钢琴作品的印象。柴科夫斯基本人对这首作品也并不满意，在1879年10月29日给梅克夫人的信中称此曲是“枯燥乏味，内容错综的作品”。但经过著名钢琴家尼古拉·鲁宾斯坦之手初演后，却获得了极大成功，之后鲁宾斯坦还经常在演奏会上弹奏此曲。

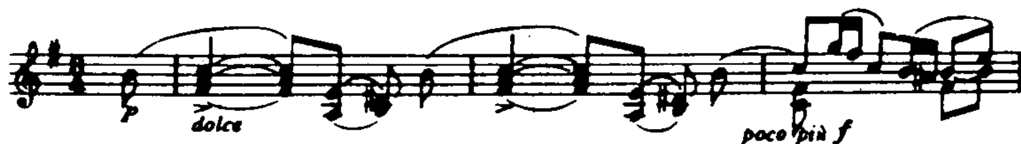
第一乐章　精确的快板(Moderato e risoluto)，G大调，3/4拍，奏鸣曲式。呈示部以庆典般的气氛开始，第一主题由雄壮的号角般的气势，模仿沉重有力的俄罗斯教堂钟声。

例948




之后在e小调出现的第二主题，其旋律是甘美如梦般的。

例949




展开部将第一主题以C大调、降E大调进行展开。再现部是缩短再现，最后以钟声与开始时的音型构成结尾，强有力地结束此乐章。

第二乐章　颇似中板而从容的行板(Andante non troppo quasi modarato)，9/8拍，三部曲式。主部主题在冥想般的旋律中插入节奏感很强的动机。

**例 950**




中段转入 C 大调，2/4 拍，有夜曲般的旋律。第三部分是将主部主题以分解和弦装饰与附点音符形成的变奏。最后乐曲静静地结束。

第三乐章　诣谑曲，游戏般的快板（Allgeo giocoso），G 大调，6/16 拍。主部主题将第二拍改为重音，并以此为重心轻快地进行。
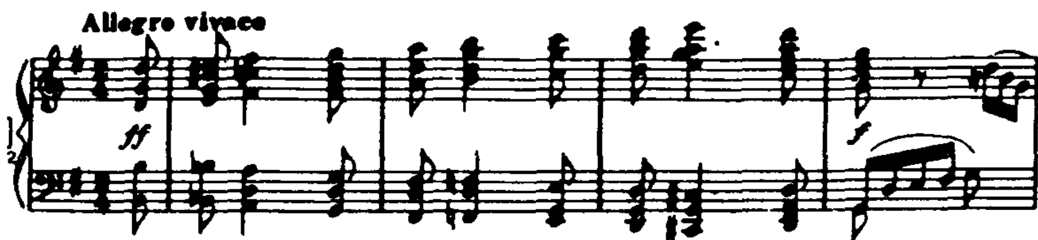
**例 951**



中间部为降 E 大调，与主部没有明显的对比。

第四乐章　活泼的快板（Allegro vivace），G 大调，2/4 拍，回旋曲式。回旋曲主题由切分节奏的和弦构成。

**例 952**




第一插部在 e 小调，单纯的舞曲风旋律中可听到含有泛音的俄罗斯民谣风旋律。

**例 953**



第二插部为降 E 大调，在也是俄罗斯民歌合唱中经常出现的曲调。

**例 954**



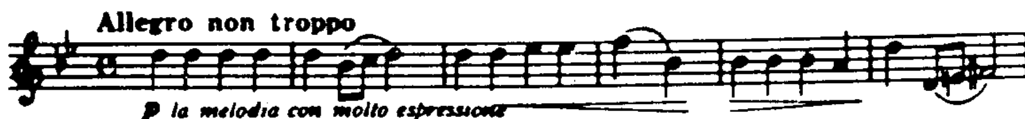

乐曲的最后以强奏的和弦结束。

**悲歌 Op. 40－2**

此钢琴曲作于 1878 年，是柴科夫斯基题献给胞弟穆达斯托的钢琴曲集《中级程度的 12 首小品》中的第 2 首，后被改编为小提琴曲。

这是一短小的三段体乐曲，但却蕴含无比深刻的情感。乐曲采用 g 小调，行板，4/4 拍。主题略带愁意，音调具有俄罗斯民歌特点。

**例 955**




中段的主题保持着第一部分主题的节奏型，旋律线则开始上下浮动。至第 2 个乐句末尾，乐曲情绪趋向高潮，但很快就平静下来，并再现第一部分主题。最后乐曲又回荡起愁苦的歌声，在如同叹息的乐声中静静地结束。

**降 b 小调第 1 钢琴协奏曲 Op. 23**

柴科夫斯基一生创作了 3 部钢琴协奏曲，其中最受欢迎、经常被钢琴家们拿来演奏的就是这首《降 b 小调第 1 钢琴协奏曲》。

柴科夫斯基的这首钢琴协奏曲是一部最通俗的协奏曲，但就其构思之宏伟和作品的规模而论，它可以称为用钢琴和乐队演奏的一部交响曲。这部作品反映出作者对生活的热爱和对光明与欢乐的渴望，它的基本形象深具民族特点，柴科夫斯基在这里引用了一些真正的乌克兰曲调，同时也特别鲜明地表现出柴科夫斯基的协奏曲的一些特点，那就是巨大的力量、宏伟的规模同真诚率直的抒情性的结合。这首钢琴协奏曲在柴科夫斯基早期的大型作品中，是真正开朗的情绪和乐观主义的深刻体现，它称得上是 19 世纪俄

罗斯钢琴音乐的一个顶峰，也是上一世纪欧洲音乐艺术中最有天才的创作之一。

第1钢琴协奏曲是1874年着手创作的，1875年完成配器。当时柴科夫斯基在莫斯科音乐学院任教授，并发表过许多作品，已是相当知名的作曲家了。为了想听一听前辈的意见，柴科夫斯基于1874年12月24日晚上，特地邀请院长尼古拉·鲁宾斯坦和同事胡伯特(1840～1888)二人到音乐学院的教室，由自己试奏给他们听。当时柴科夫斯基满心期待着他们善意的提出意见，然而，没有想到的是当他弹奏完之后，他们居然默然不语。他请教他们的意见，鲁宾斯坦竟以激烈的口气和尖刻的字眼，大加斥责这首乐曲为华而不实，毫无独创性，不适宜用钢琴演奏。并建议如愿意改写，他可以考虑为他在演奏会上初演。平素对音乐艺术界一切有价值的新事物总是十分敏感的鲁宾斯坦，这一次对柴科夫斯基在钢琴协奏曲体裁方面的第一次尝试，却持否定态度。柴科夫斯基对自己的作品抱有很大的信心，所以拒绝修改，于1875年将这部作品改献给了德国钢琴家封·彪罗。1875年10月间，当封·彪罗到美国巡回演出时，在波士顿首演这部作品，获得了极大的成功。封·彪罗在发给柴科夫斯基的贺电中这样说："乐思是这么新颖、高贵而有力量；枝节部分是这么有趣，枝节虽多而无损于作品的明朗和统一。形式是这么精炼，而风格又是多么别致，处处都蕴藏着匠心和功力，你的作品的特色是多么不可胜数，由于这些特色，使我不得不向你祝贺，同时也祝贺主动或被动地欣赏这一作品的人们。"并且在写给朋友的信上说："它很难，但难能可贵。"事实证明鲁宾斯坦的批评是错误的，1878年，鲁宾斯坦终于也理解到这部作品的优点和价值，并出色地演奏它，从而也使这部作品更加牢固地确立在音乐会舞台上的地位。
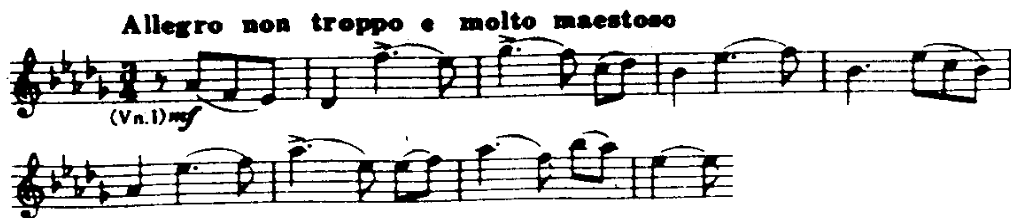
梅克夫人在听了鲁宾斯坦的演奏后写信给柴科夫斯基说："你的协奏曲写得真好，鲁宾斯坦的演奏也真妙不可言，他弹得简直是无懈可击，使人听了忘记了世界……"。柴科夫斯基对这部作品也特别满意。他在给梅克夫人的信中说："这是我的宠儿。"并多次亲自指挥这部作品的演出。

在这首协奏曲中，柴科夫斯基继承并发展了协奏曲交响化的进程，他使乐队在协奏曲中发挥了非常巨大的作用，同生活或大自然等密切相关的形象的发展大都委托给它，而关于个人的抒情因素则主要由钢琴来体现。乐曲

由 3 个乐章组成，是一部充满着春的温暖和光辉的作品。

第一乐章　极为庄严而不太快的的快板（Allegro non troppo e molto maestoso），降 b 小调，奏鸣曲式。序奏长达 100 小节，其主题具有辉煌壮丽的史诗般的气概，像灿烂的阳光铺满大地，给人以无比的欣悦，又使人联想到波涛起伏的大海，它是一支庄严壮丽的生活颂歌，是继贝多芬之后的另一首《欢乐颂》。

**例 956**
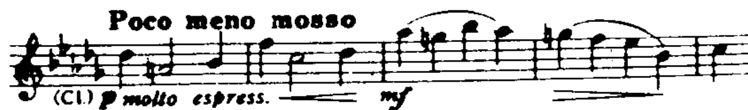



主题采用乌克兰民歌加以改造，成为轻柔、活泼又带有诙谑性的旋律。开始单独由钢琴奏出，正式进入主部时乐队轻轻地加入。

**例 957**




乐章的第二主题是这个乐章抒情的中心，充满着温暖而诚挚的感情，它包含有两支互为补充的旋律，同前面出现过的主题形成鲜明的对比：第一支旋律是对幸福的向往，最初的内心激动、热情的努力，忧郁和犹豫的形象。

**例 958**




第二支旋律同样温柔而抒情，但非常明朗，并没有丝毫困惑的神情，它那轻盈摇动的音型显然与第一支旋律同出一源。

**例 959**
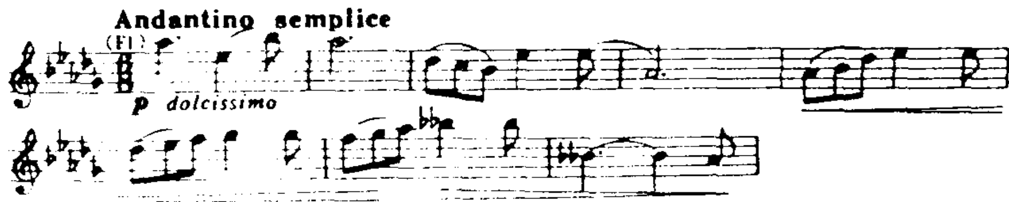



展开部主要发展乐章的第二主题，在这里这支温柔的旋律有时变成英勇的号召，钢琴象急流一般的双八度的大段进行，加强了音乐的英雄性因素；有时它那忧郁的疑问式动机经过不断的模进发展而引入戏剧性的高潮。乐队与钢琴之间的激烈的竞争在开展着，主题的变化达到了不可辨别的地步。这一段被人称为"钢琴与乐队的决斗"。当长号和圆号把第二主题第二支旋律的音调变为号角声时，便出现了再现部。

再现部中，乐章的一些基本主题都有很大变化，靠近乐章结束处的一大段华彩乐段，不但展示了钢琴演奏的卓越技巧，同时也为整个乐章的音乐发展作出了总结，集中表达出这一乐章的意志力和激情的力量。抒情的静观突然为愤怒的爆发所驱散，戏剧性情绪的浪潮在急剧发展，但在后来又为一个新的抒情插句所代替。最后，尾声的音乐活力充沛，它以其急速奔驰的音流，辉煌地结束第一乐章。

第二乐章　朴实的小行板（Andantino semplice），降 D 大调，复三部曲式。这个乐章是介乎于两个乐章之间的一首抒情间奏曲，它的音乐具有温雅朴质的田园风味。乐章的基本主题是一支具有民歌气质的优美动听的旋律，体现了人对大自然形象的静观和省察，反映了人同大自然永远相亲的情感。

在弱奏的伴奏上，由长笛吹出牧歌般的音调，使人宛如置身于辽阔、清新的大自然怀抱中。

**例 960**

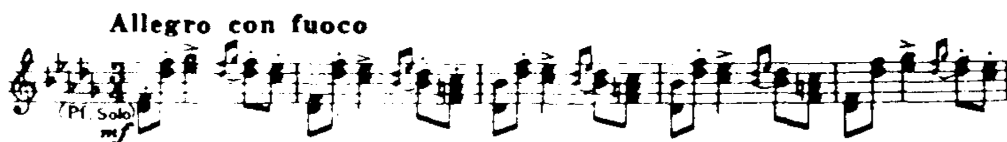



中间部主题先由钢琴奏出，旋律轻快活泼，仿佛是第一乐章的回忆。接着中提琴和大提琴奏出法国圆舞曲风格的曲调。再现是由华彩导出，主旋律

由钢琴奏出，后移到双簧管上。最后是钢琴和单簧管、长笛互相应和，在田园风中结束第二乐章。

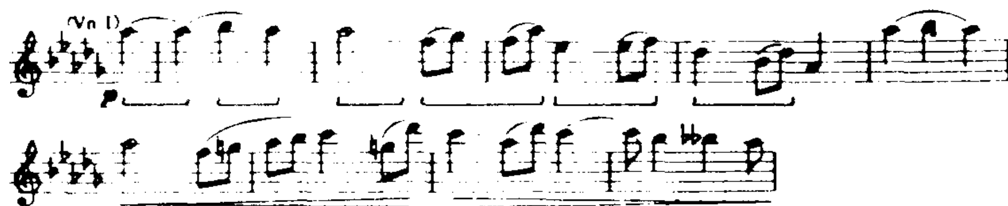
第三乐章　热情如火的快板（Allegro con fuoco），降 b 小调，奏鸣回旋曲式。这个乐章是一首欢乐的颂歌，是充满生命力的表现，乐章中出现的一些形象，全都在同一个明朗、乐观的氛围中活动。4 小节前奏之后，由钢琴奏出根据乌克兰民歌《伊万卡，快来唱春天》改编的轮舞风格的主题，这个主题反复出现，情绪炽热欢腾。

**例 961**




柴科夫斯基赋予这个主题以全新的特点，用断奏法的枯干音响、和弦式的织体、以及像小伙子的踏步效果等，借以强调表现出这一乐章的狂放活泼的舞蹈性特点和毅力。乐章的第二主题先后由小提琴和钢琴奏出，这个主题步调平稳、安祥，开始时从进行中可以感到它的威力还有所抑制，只是在后来才把它所蕴藏的全部欢乐表达出来。

**例 962**




乐章的这两个主题，一个急速有力，充满无尽的表现力；另一个虽然比较平静，但逐渐地也转换为胜利的步调，发展成为对生活的狂喜赞歌。这两个主题相互对比，相互补充，共同表达终曲的明朗而乐观的基本思想。最后，尾声的音乐更是高潮迭现，其雄浑的气势、亢奋的情绪、辉煌的效果，都是前所未有的。

**G 大调第 2 钢琴协奏曲 Op. 44**

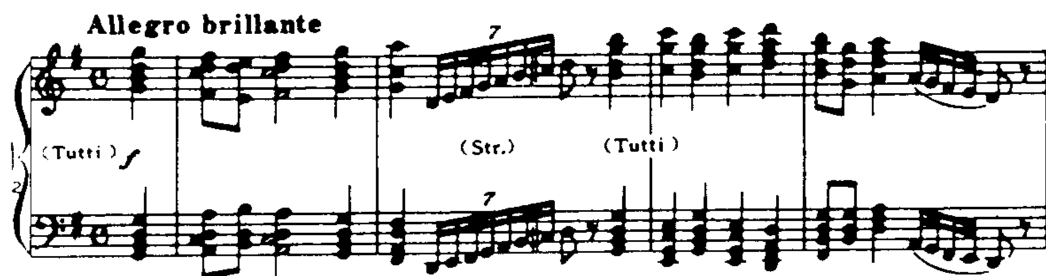
乐曲作于 1879 年，这一年正是柴科夫斯基不幸的婚姻破裂的时期，在

1879 年 10 月 11 日给梅克夫人的信中，他谈到自己的心情时说："我现在越发感到，没有工作我真是活不下去了。数日前，我开始打从心底对态度漠然的自己感到不满，我预见这种态度逐渐会蕴酿发展成为懒惰，并且发觉我所追求的就是工作，要开始慢慢适应它才好。"

此曲呈献给尼古拉·鲁宾斯坦，然而鲁宾斯坦当时因身患结核病，身体急速衰弱，已无法再行演奏，而于翌年溘然长逝。此曲在 1882 年 3 月 18 日于莫斯科首演时，担任钢琴独奏的是泰尼耶夫，由安东·鲁宾斯坦担任指挥。

第一乐章　灿烂的快板(Allegro brillante)，G 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。呈示部第一主题从乐队全奏开始，钢琴随后反复。

**例 963**




第二主题转为降 E 大调，在弦乐震音上，单簧管和圆号奏出引子，紧接着钢琴平稳奏出第二主题。

**例 964**




在展开部中钢琴有长达 79 小节的华彩，其长度是呈示部的 1 倍半，是再现部的 2 倍以上。再现部依原型再现更加华美绚丽，第二主题以降 B 大调进行，最后乐章强有力地结束。

第二乐章　不太快的快板(Allegro non troppo)，D 大调，3/4 拍，三部曲式。这个乐章中有指定的小提琴和大提琴独奏，与钢琴占同等地位，管弦乐方面显得收敛多了。由此有人认为柴科夫斯基是在模仿巴洛克协奏曲，以三重奏形式来写中间乐章。当然这种说法并无明确的根据。

乐曲由弦乐器的合奏开始，独奏小提琴随后奏出引子主题，独奏大提琴也奏出互成对比的主题，小提琴和大提琴的二重奏持续发展，直至钢琴出现。

例 965



中间部分转为 b 小调，由主部主题后半部分派生出的乐思加以展开，第三段是将主部予以变奏，乐曲在钢琴的连续滑奏与琶音声中结束。

第三乐章 热烈的快板(Allegro con fuoco)，G 大调，2/4 拍，自由的回旋曲式。其结构图示为：A—B—C—A—B'—C'—结尾。主题 A 由钢琴以强大的气势奏出，在弦乐拨奏的伴奏下突进。

例 966
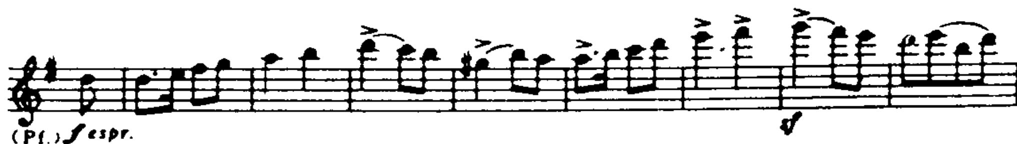



B 段由钢琴以 2 个八度音程的齐奏出平易亲切的主题，此旋律移入木管，钢琴便以高音为之装饰。

例 967




随后圆号一面吹奏对比主题，一面轻快地进行，在弦乐与管乐交织演奏之后，钢琴收尾而进入 C 段。C 段的主题也以八度齐奏方法为中心，之后由木管予以发展后，突然形成狂乱的乐思，在钢琴的下行装饰音型上，乐队加入强音形成高潮。

例 968
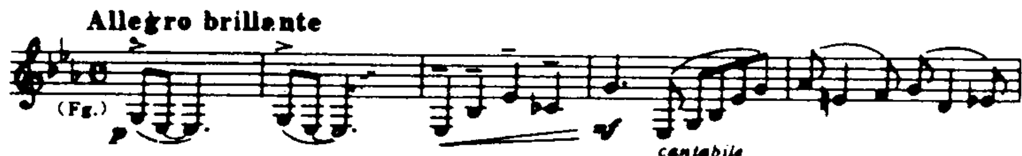



之后是 A 段的再现、B' 段用 d 小调处理、C' 段转为 F 大调。进入结尾时，G 大调的 A 段主题要素出现，华丽的钢琴应答，又强有力地收拢。在长大的延长记号之后，弦乐的拨奏引发出钢琴流泻般的声音，乐曲逐渐趋于激昂，同时加进定音鼓的连击，最后在连串不绝的强奏声中结束乐曲。

**降 E 大调第 3 钢琴协奏曲 Op. 75**

这在柴科夫斯基的钢琴协奏曲中是最鲜为人知的一首，它的长度只相当于普通协奏曲的第一乐章，是一首单乐章的作品。于 1895 年 1 月 19 日由泰尼耶夫担任钢琴独奏，那普拉佛尼克担任指挥初演。
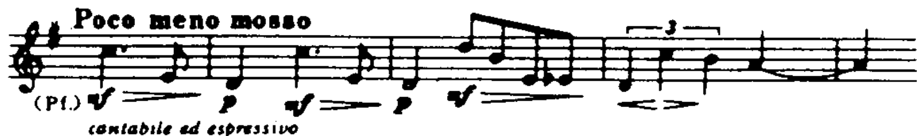
乐曲用灿烂的快板（Allegro brillante），降 E 大调，4/4 拍，奏鸣曲式写成。一开始是大提琴与定音鼓喃喃的低语，随后大管奏出第一主题。

例 969




如梦般的第二主题由钢琴在 G 大调呈示，之后是弦乐接奏出甘美的旋律。

例 970




当钢琴奏出华彩段之后，呈示部结束。展开部以第一主题的动机加入第二主题的要素，由各种管乐器轻快地演奏后，钢琴的律动使乐曲越加激昂。此后，弦乐对第一主题后半部分的乐思予以大幅度的展开，接着是长达 87

小节的华彩段。再现部中第一主题大幅度的变形并紧缩，不久转入降 E 大调，由弦乐器再现第二主题。最后，音乐以强劲之势进入急板，形成华丽的结尾。



**夏布里埃，亚历克西·埃马纽埃尔**(Chabrier, Alexis Emmanuel)1841 年生于多姆山的昂贝尔，1894 年卒于巴黎。法国作曲家、钢琴家、指挥家。

夏布里埃的音乐富于戏剧性并兼有抒情和幽默性，他善于使调式音乐和复杂的和声统一起来，使其既有法国古老音乐的韵味又有新意。他还是一位追求管弦乐效果的钢琴家，他的许多钢琴曲反映了他追求管弦乐色彩的倾向。

夏布里埃 6 岁开始学钢琴，8 岁开始作曲，表现出优秀的即兴演奏才能，有神童的名声。由于父母想让他继承父业当律师，他于 1856 年移居巴黎学习法律。1861 年在内务部任职后，仍勤奋学习钢琴与和声对位。他在内务部任职 18 年后，专门从事音乐创作。他是瓦格纳的热情崇拜者，他的某些作品显示出瓦格纳的影响。但在他的喜歌剧《星》、《缺乏教养》和《国王失态》中，他达到了最为得心应手的境地，迷人的旋律和灵活的配器都得到发挥，如今这些歌剧还有其上演的价值。他的轻松愉快的乐队狂想曲《西班牙》和《快乐进行曲》更为人们所熟知。他的歌曲(特别是动物歌曲)和他创作的钢琴曲，有着很高的质量和艺术价值。

**绘画性小品**
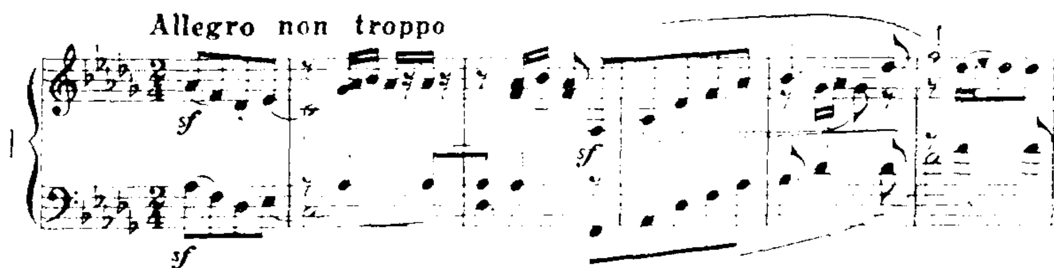
这是由夏布里埃创作的钢琴小品集，由 10 首有独立标题的小曲组成，在他创作的钢琴作品中是最为著名的。初演后评论家们称："我们似已听到了某种不同寻常的音乐，这音乐使我们的时代与库普兰和拉莫的时代拉得更近了。"这说明夏布里埃的作品中拥有 18 世纪时的音乐风格。另外，夏布里埃在这 10 首乐曲中选出《牧歌》、《乡村舞曲》、《树荫下》、《诙谑圆舞曲》等 4 首改编成管弦乐曲，并冠以《田园组曲》之名。

1.《风景》

不太快的快板(Allegro non troppo)，降 D 大调，2/4 拍，三部曲式。首

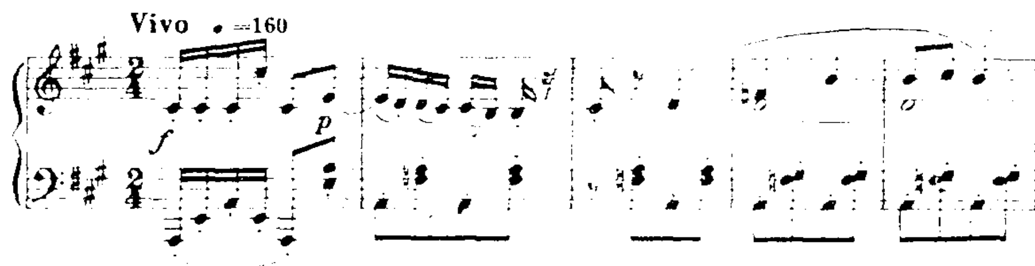
先是以快活的情绪开始，像一个人在迈着轻快的步伐哼着优美的歌调。

例 971




中段在 A 大调，不断地做简洁的主题反复和多次的转调，与前后两段形成对比。其切分节奏暗示着轻快的步伐和情调。

例 972




2.《忧虑》

充分的中板(Ben moderato; senza rigore e sempre tempo rubato)，G 大调，9/8 拍～6/8 拍。乐曲中在上声部的旋律部分与其它声部有机的结合，给人一种荒凉秋夜的感觉。其创作手法简洁，但无比巧妙而有效的表现出微妙的情感。

例 973

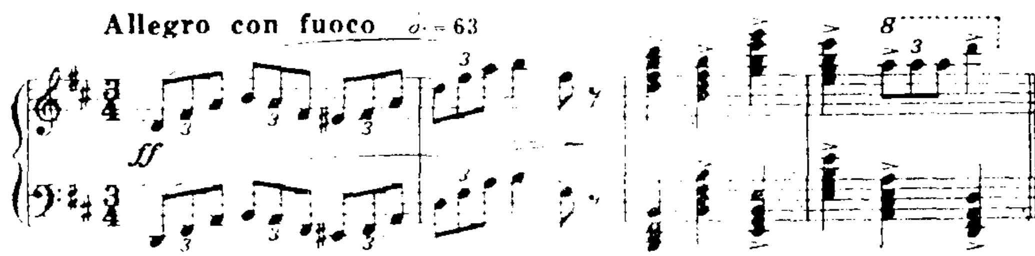



3.《旋风》

热烈的快板(Allegro confuoco)，D 大调，3/4 拍。这是一首情绪强烈的

乐曲，主题用强烈的齐奏像旋风般忽然涌出。
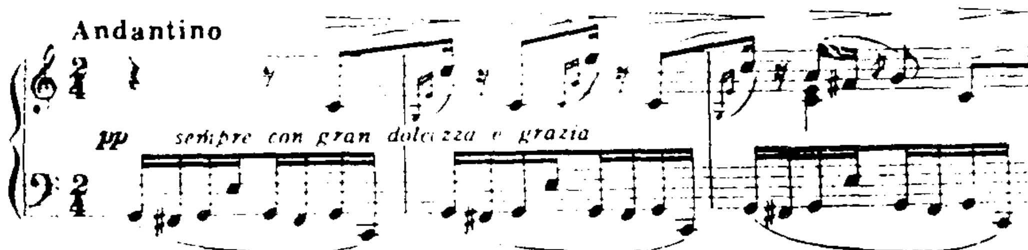
**例 974**




4.《树荫下》

小行板，C大调，2/4拍。评论家柯尔托形容此曲像："轻轻摇晃的树叶，随着轻微涟漪缓缓流动，在绿色树荫下晃动的阳光的嬉戏，和听不到的大地之音，寂静蟠踞在夏日天空下的树木的神圣的寂静。"
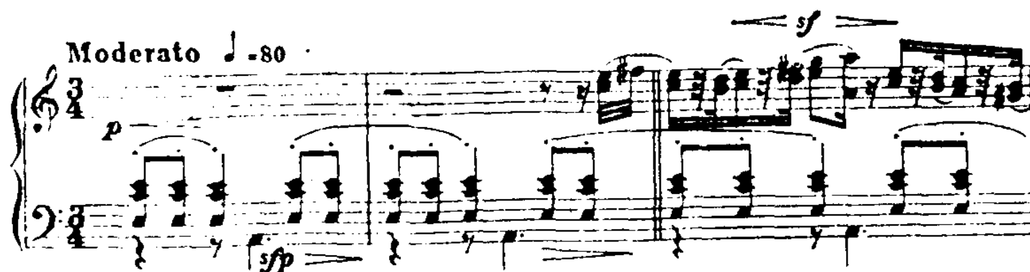
**例 975**

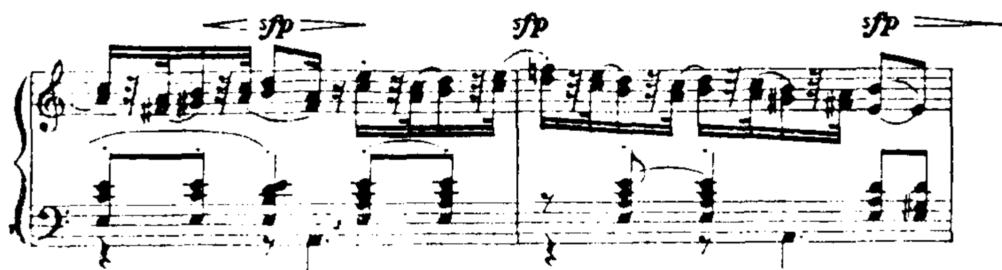



5.《摩尔风舞曲》

中板，a小调，3/4拍。乐曲中充满着幻想风格的变化莫测的乐思，有像整齐步伐一样的节奏，和以三度音程蓬勃有致的婆娑起舞的旋律。

**例 976**
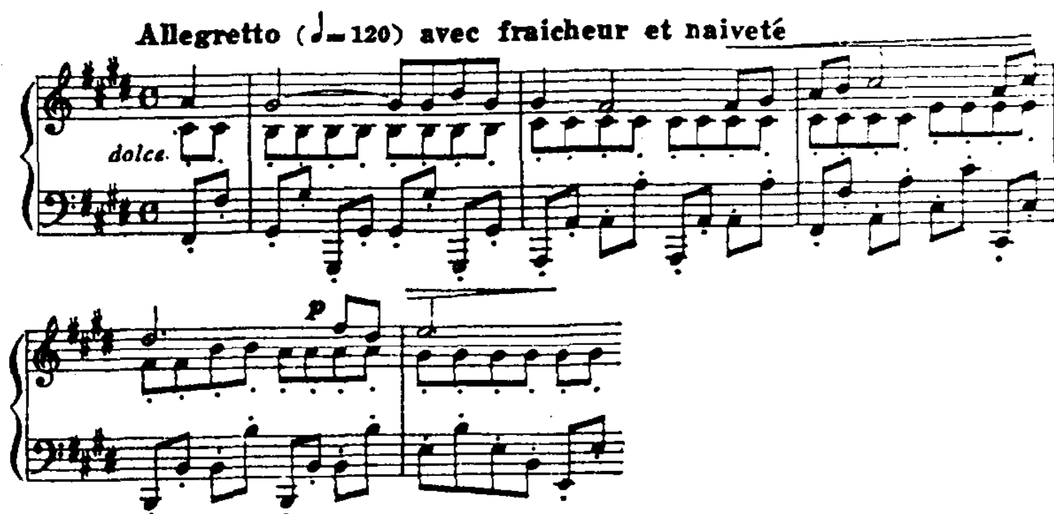





6.《牧歌》

小快板，E 大调，4/4 拍。此曲中使人陶醉的旋律朴实无华，由像大管的低音音色和单调反复的单音的内声部所形成。这一旋律反复多次给人留下深刻的印象。有人认为这是夏布里埃《绘画性小品》中的杰作。
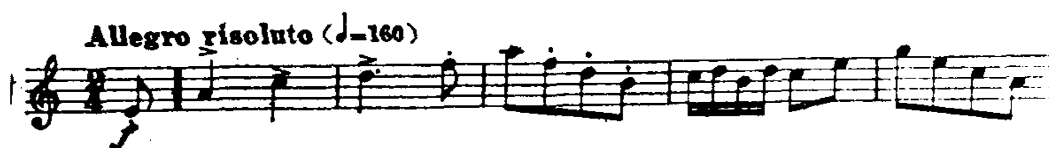
例 977




7.《乡村舞曲》

坚毅的快板(Allegro risoluto)，a 小调，2/4 拍。这首乐曲的主题是充满乡村舞曲式的特性，在主题下面低音声部发出苯拙的伴奏。中间部在 A 大调以略带诙谐强音的节奏，构成了鲁莽而粗犷的风格。

例 978




8.《即兴曲》

小行板，降B大调，6/8拍。柯尔托说这首乐曲有“在夏布里埃的才能里面所含有的近似舒曼的表现方法。”曲中拥有拍子变化自然、和声变化大胆等“即兴”性。
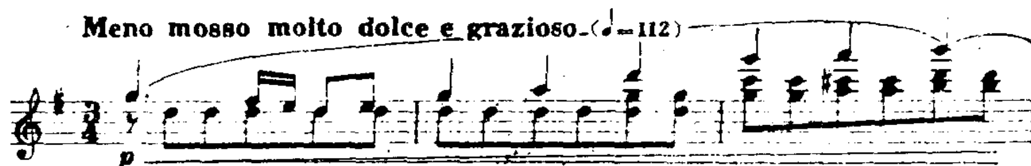
例 979




9.《华丽的小步舞曲》

快板，g小调，3/4拍。乐曲由于节奏强音的变化多样，因此区别于传统性的小步舞曲。在G大调的中间部分含有的幻想性的美，这是夏布里埃所独有的。
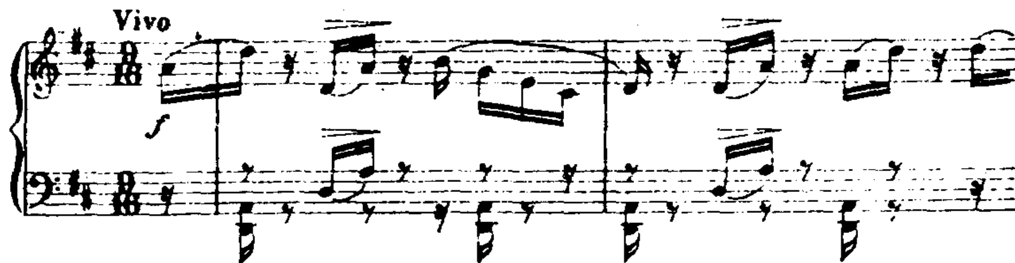
例 980




10.《诙谑圆舞曲》

生动地(Vivo)，D大调，9/16拍。这也是本曲集中最为著名的乐曲，需要用非常精细和纯熟不造作的演奏技巧来表现。

例 981




**3首浪漫圆舞曲(双钢琴)**

这是夏布里埃相当重要的作品之一，由三首圆舞曲组成。柯尔托说三首乐曲中的：“每一首圆舞曲都各代表一种女性画像，各有不同的独特性格。第
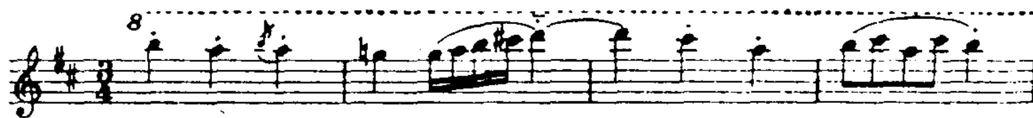
一种是温柔的情调，第二种是活泼的情调，第三是感观的情调，而且每一种情调都同样带有少许玩耍的、讽刺的气氛。”第 1 首 D 大调，在两次上行音阶的前奏之后，第一钢琴开始奏出主题旋律，中途加入第二钢琴继续着优雅的旋律。

例 982



之后是第二钢琴呈示第二主题，随后第一钢琴接替演奏下去。

例 983



经过发展变化之后，再回到连前奏在内的第一主题，和第二主题简短的再现。
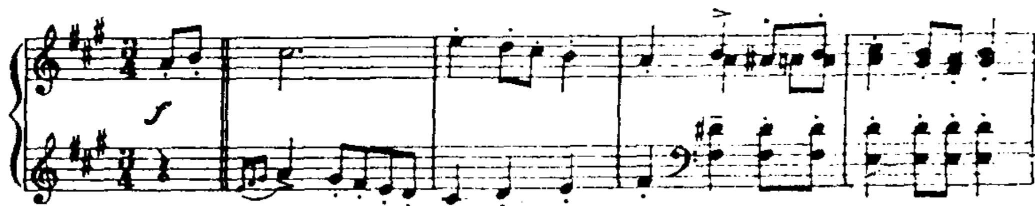
第 2 首 E 大调，简短的前奏之后，第一钢琴呈示如同肖邦风格的圆舞曲第一旋律。

例 984



圆舞曲的第二旋律更为活泼，同样由第一钢琴呈示。这时第二钢琴奏出给人留下深刻印象的颤音。中途有短暂的离调至降 D 大调部分。之后回到前奏，并以 A 大调开始圆舞曲第三旋律，这是由双钢琴交替着奏出的。

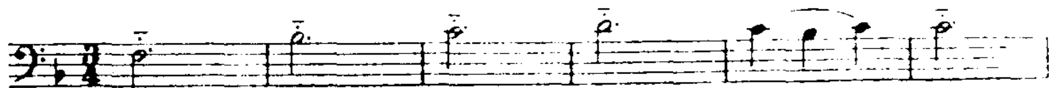
例 985



随后变为C大调,这段新的旋律是第三旋律的延续。不久乐曲再次回到E大调,经过前奏再现第一旋律,并呈示动机性的短暂发展而进入结尾。

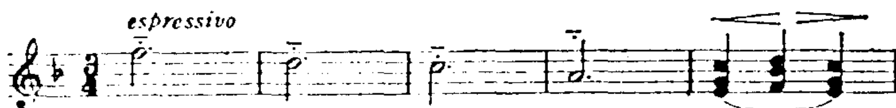
第3首F大调,圆舞曲第一旋律先由第二钢琴的低音开始。

**例986**



不久加进第一钢琴像竖琴一样的琶音。第二旋律是按照对位方式构成的。开头的旋律由第一钢琴呈示,当这个旋律在后半段加入反复时,第二钢琴以优美的分解和弦在一旁伴奏。

**例987**




悠闲的圆舞曲第三旋律由第一钢琴奏出,这是一支充满感情的非常优美迷人的旋律。

**例988**



接着是前面出现过的旋律的变化再现,最后乐曲缓缓地结束。



**德沃夏克,安托宁**(Dvorak Antonin)1841年生于波希米亚的内拉霍齐夫斯,1904年卒于布拉格。捷克作曲家。

德沃夏克是一位自发的作曲家,正如约翰·克拉蓬在他论德沃夏克的著作中阐明的,他的全部音乐都

有一种自然的新鲜感，这种感觉往往掩盖了构成乐曲的精湛技巧和构思一个主题所费的苦心思索。仿佛是天赐的旋律常是精心琢磨和推敲的结果。对他一生影响最深的是斯美塔那、勃拉姆斯和瓦格纳的音乐以及捷克的民歌，然而他又始终保持着自己的本色。他有舒伯特式的旋律天赋，往往反映大自然和田园色彩的配器恰到好处，妙趣天生，不露斧凿之痕。他对曲式的掌握和在和声、对位的功力上都表明他是一位强有力的音乐大家。他在他的音乐中将民族主义感情美妙地与古典主义融为一体。德沃夏克毕生的创作活动与祖国人民的民族解放斗争密不可分，这一点在他的大型作品的题材上表现得尤为突出，比如对捷克人民光荣历史的歌颂，对捷克民族英雄的讴歌，表现反对外来宗教压迫的斗争精神等等。同时，他的许多作品表现了祖国美好的大自然，再现了捷克民间的风俗生活画面。德沃夏克的爱国热情和民族自尊心也体现在与民间音乐的关系中，在他的作品的全部体裁中，都可以找到民间音调的因素。在旋律上和节奏上与民歌和民间舞曲保持着极为密切的联系。德沃夏克的创作以旋律优美、节奏及和声丰富多彩、配器简洁生动而著称。

德沃夏克的父亲是一个小旅馆主和屠夫，自幼他就在父亲的肉店里帮工。他的童年只听过流行音乐和简单的教堂音乐，但在乡村小学里学到了相当多的演奏小提琴、中提琴和管风琴的基础知识，这给他父亲以深刻的印象。他的父亲虽然非常贫穷，仍鼓励他进布拉格管风琴学校学习。德沃夏克毕业后，在一个管弦乐队拉中提琴。1866～1873 年在布拉格国家剧院管弦乐队拉中提琴，斯美塔那任乐队指挥。在这段时间里，他创作过一些乐曲，但都被他销毁或收回。1875 年因勃拉姆斯和汉斯利克的推荐得到了国家资助，此后，勃拉姆斯不断给予鼓励，并帮助他在西姆洛克公司出版作品。1884 年他第一次访问英国时，指挥《圣母悼歌》的演出，英国对他的创作和指挥立即报以巨大的欢迎，并且持久不衰。之后又去英国访问过 8 次，他的若干首乐曲都是为英国所写或是在英国首演的。剑桥大学于 1891 年授以荣誉音乐博士学位，同年被聘为布拉格音乐学院作曲教授。1892～1895 年任纽约国家音乐学院院长，并在衣阿华的斯皮尔维尔捷克侨民区度过一段时间。他对美国、美国黑人音乐和印第安人音乐的感受，反映在他创作的第九交响曲《自新大陆》等作品中。他对祖国的深情促使他不久就回到捷克，1901 年被

任命为布拉格音乐学院院长。1904 年 5 月 1 日因病去世。

**斯拉夫舞曲　第一集 Op. 46**

德沃夏克和勃拉姆斯是好朋友，1877 年，由于勃拉姆斯的推荐，出版商西姆洛克出版了德沃夏克的《莫拉维亚二重唱》，并获得很大成功。后来西姆洛克建议他仿效勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》，写 8 首四手联弹的《斯拉夫舞曲》。在不到一个月的时间里，德沃夏克就完成了。但德沃夏克的创作手法与勃拉姆斯不同，勃拉姆斯在《匈牙利舞曲》中多直接选用民间音乐的旋律，而德沃夏克的《斯拉夫舞曲》只采用民间舞曲的节奏、风格等因素，再赋以新的旋律和丰富多彩的和声。这些作品好似斯拉夫人民生活的画卷。后来，德沃夏克又把它们改编成管弦乐曲。
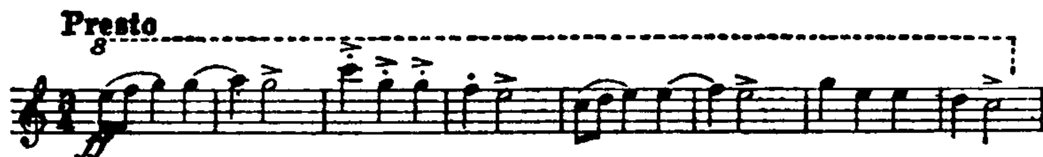
对于德沃夏克的《斯拉夫舞曲》，捷克斯洛伐克音乐评论家瓦・容列士这样评论说："有这么一个时候，当那些斯拉夫舞曲还用来伴奏舞蹈时，它是采用各式各样的民谣来伴奏的。但是，当这种原始概念消失，经过作曲家的创造，这些斯拉夫舞曲，便像是一种清晰的声音和可爱的语言。它告诉我们，捷克斯洛伐克民族是怎么样歌唱、哭泣、欢乐、沉思、受苦和充满着希望。德沃夏克给予捷克人民的，不是单纯的舞蹈音乐，而是捷克人民生活的诗篇。"

C 大调第 1 斯拉夫舞曲 Op. 46—1

这是斯拉夫舞曲中最为著名的一首，是按照一种名叫"弗里安特"的农民舞蹈节奏和风格写成的，这种舞曲的特点是二拍子和三拍子交错应用，而且转换得非常自然，伴奏乐器除了小提琴、单簧管这类乐器之外，还要加鼓和钹等打击乐器，乐曲情绪十分欢快热情。

德沃夏克的这首乐曲没有完全按照原始舞蹈的节拍形式，而是用 3/4 拍。采用急板，复三部曲式写成。在一个长音的主和弦之后，呈示出热烈的第一主题。

**例 989**
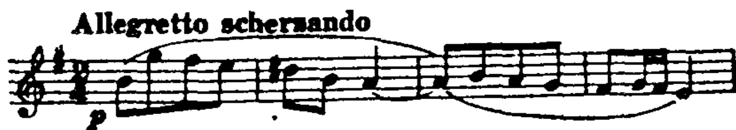


乐曲中强有力的切分法构成了舞曲的特色，随后进行变化和发展。第二主题在 A 大调，是一个情绪非常快活的主题，这个主题经过几次转调后，以连奏作抒情的表现。之后是第一部分的再现。

e 小调第 2 斯拉夫舞曲 Op. 46—2

这首乐曲采用乌克兰民歌的“杜姆卡”舞曲体裁，回旋曲式，小快板，2/4 拍。在引子的和弦之后，接着轻轻地奏出柔和的，有浓厚诱人气息的主题。

**例 990**




第一插部主题加快速度，转为 G 大调，是带有明显的舞曲性质的旋律，这个主题朴素明快，表现了欢乐的舞蹈场面。不断增强的力度和最后出现的强奏，形成热烈的气氛。接下去乐曲情绪一转回到回旋曲主题。当主要主题再现后，出现新的插部主题。随后，乐曲用鲜明的力度对比再现主要主题达到高潮。最后音量减弱，在温和的气氛中结束。

降 A 大调第 3 斯拉夫舞曲 Op. 46—3

这是一首采用“波尔卡”舞曲的节奏，2/2 拍，稍快的速度，类似回旋曲风格的乐曲。在二小节引子之后，呈现出具有天真烂漫并非常惹人喜爱的主题。

**例 991**
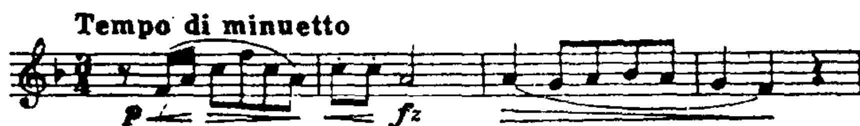



第一插部转快，强弱力度急速交替，更加显出律动性的形态。第二插部以 E 大调开始，这个富有吸引力的旋律给人以深刻的印象。较长的尾奏是更加生气勃勃地，最后用强烈的和弦结束。

F 大调第 4 斯拉夫舞曲 Op. 46—4

采用“索塞多斯卡”舞曲的节奏与风格，小步舞曲速度，3/4 拍，复三部曲式。第一部分先呈示略带凄凉和甘美情调的主题，然后转至 C 大调、降 B

大调。

**例 992**

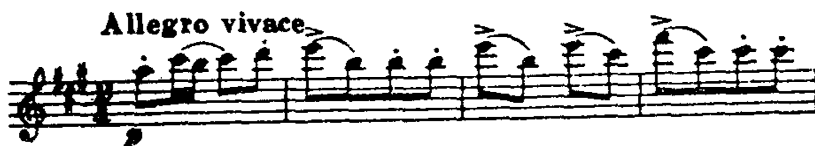



中间部分以降 B 大调巧妙地运用倚音和加强力度，造成轻快、幽默、典雅的气氛，出现自由的即兴性的旋律。第三部分是第一部分的变化再现。最后的尾奏以中间部分的主题所构成并做强结束。

A 大调第 5 斯拉夫舞曲 Op. 46—5

用“斯科基纳”舞曲的节奏和风格写成，是一首明朗快活，活泼生动的乐曲。活泼的快板，2/4 拍，回旋曲式。一开始出现的主要主题非常明朗，一气呵成的向前进展。

**例 993**
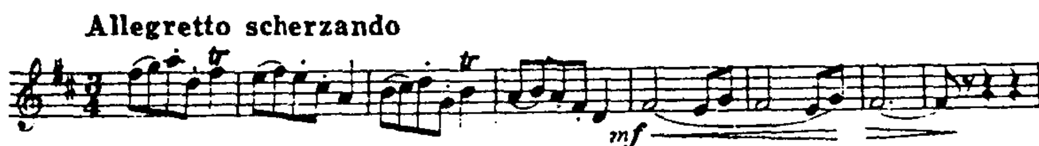



第一插部主题在 B 大调轻快的节奏，以强的力度出现流畅优美的旋律，开始是抒情的，随后越来越趋向华丽热闹。主要主题再现后，呈现第二插部主题，这个可爱的主题像小鸟的鸣叫一样，由 d 小调进到 F 大调，一面转调一面快乐的向前发展。再次再现主要主题后，以急板结束乐曲。

D 大调第 6 斯拉夫舞曲 Op. 46—6

乐曲的节奏与风格取自“索塞多斯卡”舞曲，诙谐的稍快板，3/4 拍，复三部曲式。第一部分的颤音趣味十足的主题在二小节前奏之后呈示。

**例 994**




中间部分转为 G 大调，主题是用断奏方法，有明朗律动性的旋律。第三

部分主要主题再现时回主调，比前面发展得更自由，幅度也大，经过几次渐强将乐曲推向高潮，最后用简洁的和弦终止。

c 小调第 7 斯拉夫舞曲 Op. 46—7

用“斯科基纳”舞曲的节奏和风格写成，很快的快板，2/4 拍，自由回旋曲式。一开始出现的纯朴而可爱的主要主题散发着田园风情，并有着浓厚的乡土色彩。

**例 995**
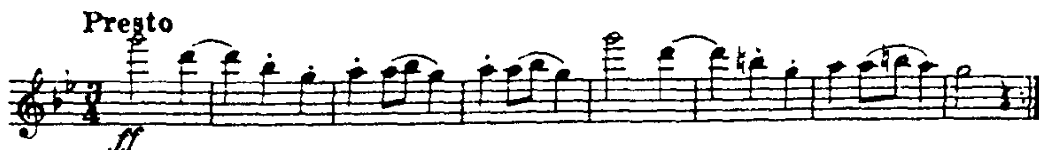



第一插部主题变为律动性的，与主要主题形成对比，在降 E 大调轻快活泼的进行。第二插部主题是用主要主题后半段的动机以降 A 大调发展，成为完全是新的，颇有跃动性而舒畅感觉地跳动旋律。最后速度转快至急板，用第二插部主题的动机做乐曲的结束。

g 小调第 8 斯拉夫舞曲 Op. 46—8

又一次采用“弗里安特”舞曲的节奏和风格写成。急板，3/4 拍，复三部曲式。一开始呈现的主要主题虽然用三拍子记谱，但实际上是三拍子和二拍子交替的。这种快速的节拍交替，表现了捷克民间“弗里安特”舞曲的特点，使乐曲活泼而富于动力性。在主题内还采用从小调转为同名大调的色彩对比手法，使音响更加丰富多彩。

**例 996**




中间部分的主题平稳柔和、气息宽广，带有较强的抒情性，与第一部分热烈欢快的情绪形成了非常鲜明的对比。之后是主要主题再现，乐曲在欢乐气氛中结束。
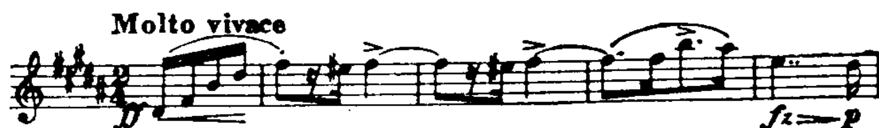
**斯拉夫舞曲 第二集 Op. 72**

由于《斯拉夫舞曲》第一集获得很大成功，出版商立即请德沃夏克以同样的形式再作新的《斯拉夫舞曲》第二集。德沃夏克开始时对这一要求不感兴趣，然而到了 1886 年的 6 月，他突然决定开始创作，并于 7 月上旬就写完了这一集斯拉夫舞曲。在这一集的 8 首乐曲中，有安稳而意味深邃的旋律，艳丽多彩的和声等等，这些扣人心弦之美在第一集中是很少看到的。另外在这一集中，捷克舞曲只有两首，其余则采用斯拉夫地区的其它舞曲，除有快活而热烈的以外，也有优雅而带忧愁的、甜美而浪漫的等等，形成多种多样并有丰富魅力的舞曲集。为了不把乐曲弄混，这里按德沃夏克创作的所有 16 首斯拉夫舞曲的顺序排列，将这一集的第 1 变为第 9 开始。

B 大调第 9 斯拉夫舞曲 Op. 72—1

采用捷克斯拉夫的舞蹈节奏，极快的快板，2/4 拍，复三部曲式。第一部分有很大的规模，其主题旋律有三个，开始出现的是满怀喜悦、明朗而狂热的主要主题第一旋律。

**例 997**
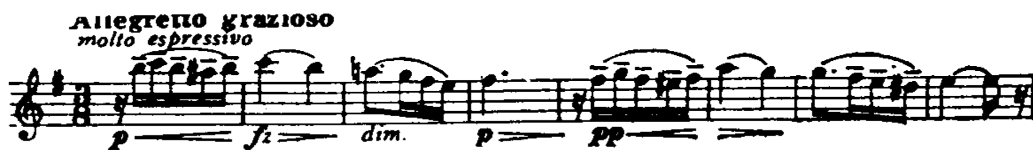



接着是富于律动的第二旋律，之后呈现旋转着的第三旋律。中段转为 D 大调，速度变为中庸的快板，又出现两个甜美的抒情性的旋律。最后再现第一部分，用开始时的动机做强有力的结束。

e 小调第 10 斯拉夫舞曲 Op. 72—2

采用乌克兰"多姆卡"的舞蹈节奏，优美的小快板，3/8 拍，复三部曲式。第一部分主题的第一支旋律幽婉如歌，柔美中略带悲伤。当旋律发展到高音区时，那如泣如诉的音调，使人为之动情。

**例 998**




之后转为 C 大调，变为带震音的明朗快活的第二支旋律，与第一支旋

律形成对比。中间部分的主题单纯朴实，这个主题采用附点音符以及前紧后松的节奏，具有波兰玛祖卡舞曲活泼明快的特点。之后是第一部分的再现，最后在温柔平静的气氛中结束。

F 大调第 11 斯拉夫舞曲 Op. 72—3

采用捷克“斯科基纳”舞蹈的节奏，快板，2/4 拍，复三部曲式。这是一首快活的乐曲。第一部分呈现 4 次拥有跃动感的，以 3 小节为单位的不同动机，然后变为滑稽情调的新动机，之后出现表情丰富的优美旋律。

**例 999**




中间部分为降 B 大调，是带有哀伤情调的平稳甜美的旋律。第三部分是第一部分的再现，同时做简洁的发展之后进入尾奏。

降 D 大调第 12 斯拉夫舞曲 Op. 72—4

采用乌克兰“多姆卡”的舞蹈节奏，温雅的稍快板，3/8 拍，复三部曲式。首先呈示的第一部分主题是拥有地方色彩的。

**例 1000**
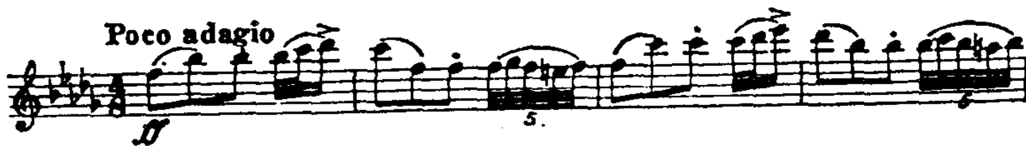



中间部分主题在升 c 小调，由附点十六分音符构成，与第一部分形成鲜明的对比。第三部分简洁再现第一部分，最后是自然消失一样的结束。

降 d 小调第 13 斯拉夫舞曲 Op. 72—5

采用捷克“史帕基尔卡”舞蹈的节奏，稍慢的慢板(Poco adagio)，4/8 拍，复二部曲式。首先呈示悠闲的第一部分主题。

**例 1001**
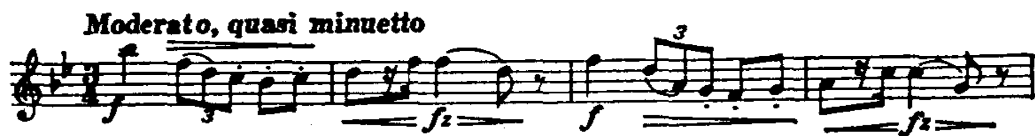


之后变为甚快板，2/4 拍子，在降 D 大调奏出快活的第二主题，随后转成小调加以重复。第二部分又回到第一部分的开头，是变化再现，最后增强力度而结束。

降 B 大调第 14 斯拉夫舞曲 Op. 72－6

采用波兰“玛祖卡”舞蹈的节奏，近似小步舞曲的中板，3/4 拍，复三部曲式。第一部分由稳重的节奏而意味深长的主题开始。

**例 1002**
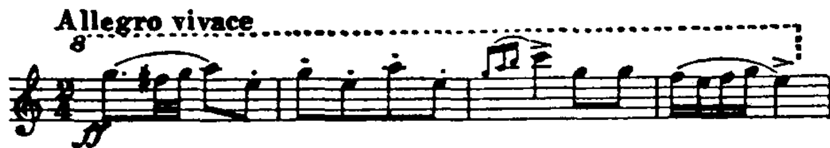



之后是自由的发展。第二部分以稍加快一点的速度呈现拥有跳跃八度的，明朗的主题。然后做细腻的发展。第三部分是第一部分的再现。

C 大调第 15 斯拉夫舞曲 Op. 72－7

采用南斯拉夫“柯罗”舞蹈的节奏，活泼的快板，2/4 拍，复三部曲式。这是非常快活而明朗，富于蓬勃气息的乐曲。第一部分在 4 小节引子之后，接着奏出像激烈的狂舞一般的主题。

**例 1003**
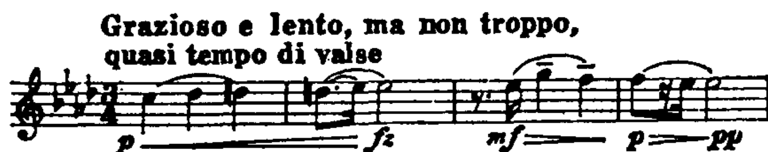



然后是向前疾驰的第一部分第二旋律和附点音型的第三旋律。中间部分变为 c 小调出现流畅的主题，与前后部分形成鲜明的对比。第三部分是第一部分的变化再现，以自由的发展慢慢形成尾奏，最后用几次强烈的和弦结束全曲。

降 A 大调第 16 斯拉夫舞曲 Op. 72－8

采用捷克“索塞多斯卡”舞蹈的节奏，不太慢的缓板，颇似圆舞曲速度，3/4 拍，复三部曲式。乐曲的旋律很富于幻想性，优美而柔和，结构自由。第一部分第一支旋律以上行半音阶开始的优美的主题首先以弱的力度奏出，逐渐增强而变为甜美的浪漫情调十足的旋律。

例 1004
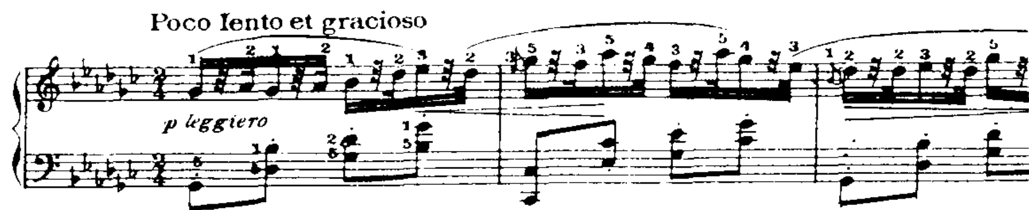



之后是对比性的第二支旋律，和将乐曲气氛换然一新的第三支旋律。中间部分转为降 D 大调，出现悠然飘忽的主题。第三部分是第一部分的变化再现，最后以两个强劲的和弦终止。

**幽默曲 Op. 101—7**

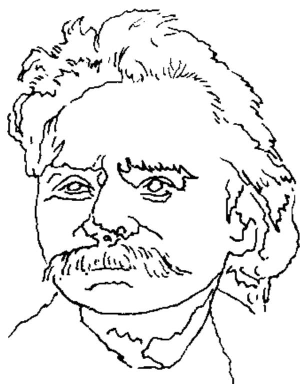
这首钢琴曲原是钢琴曲集《8 首幽默曲》的第 7 首，这些甜美、轻松、幽默、愉快的小曲，充分反映了作者对安谧、恬静的田园生活的愉快心绪，其中以这首最受人们喜爱，流传也最广。后被改编为管弦乐曲、大提琴曲、小提琴曲、单簧管曲、口琴曲、声乐曲等。乐曲改编后调性与原钢琴曲有所不同，有时甚至连具体的奏法要求也不同，但基本情调是相同的。

乐曲采用优雅的稍慢板，复三部曲式，降 G 大调，2/4 拍。第一部分是单三部曲式，主题第一支旋律流畅，优美，具有明显的五声音阶特点。穿插于音符之间的短时值班休止符，使乐曲充满了活泼幽默的色彩。

例 1005




主题第二支旋徫是由八度的跳进和七声音阶的级进下行以及同音反复结合而成的旋律，起伏跌宕，流丽婉转。中间部分转为同名小调，旋律纯朴动人，具有浓厚的民歌风格。最后是第一部分的再现。



**格里格，爱德华·黑格勒普**(Grieg，Edvard Hagerup)1844 年生于卑尔根，1907 年卒于卑尔根。挪威作曲家、指挥家、钢琴家。

格里格是 19 世纪下半叶挪威民族乐派代表人物，在他的作品中，最突出的是以音乐表现了北国挪威壮丽、俊秀的自然风貌，农村山区的民间生活和童话传说中的奇幻形象。在民间乐汇、民族调式的运用、民族色彩性的和声配置、民间舞曲特定的节奏音型等方面的探索上，都取得了丰富的经验。在创作实践中，他借鉴欧洲各国音乐传统，特别是 19 世纪以来浪漫主义音乐发展的成果，通过对民族历史的歌颂，对祖国大自然和民间生活的艺术感受，创作出具有挪威民族特色和浓厚乡土气息的音乐。他的音乐总是诗意盎然、格调高超，具有强烈的个性，散发着挪威民间音乐固有的芳香。德国钢琴家封·彪罗把他称为“北方的肖邦”。格里格曾用下面的话说明自己的创作：“在风格和形式上，我属于德国浪漫主义的舒曼乐派，但同时我又尽情吸收了祖国民歌的丰富宝藏，并从挪威人民的心灵，这个迄今为止未被探讨过的源泉中，力图创造民族的艺术来……”。由于格里格的创作获得巨大成就，并因为他一直从事他的音乐社会活动，1872 年和 1873 年，瑞典科学院和荷兰莱顿科学院曾先后授予他院士称号；法国艺术学院、英国剑桥大学、牛津大学又分别授予他院士和名誉博士称号；1874 年被挪威政府授予终身年俸。

格里格 6 岁时随母亲学钢琴，得到音乐启蒙教育，9 岁开始作曲，父母听从著名小提琴家奥莱·布尔的意见，1858 年把格里格送到莱比锡音乐学院学习，1862 年毕业，在卑尔根举行第一次音乐会，，1863 年定居哥本哈根，在那里师从尼尔斯·加德。回挪威后与当时正致力于创建挪威民族音乐学派的理查德·诺拉克成为好友。1867 年创立克里斯蒂安尼亚(今挪威首都奥斯陆)音乐协会，并亲任指挥。同年与表妹尼娜·黑格勒普结婚，尼娜演唱了他的许多歌曲，两人还在一起多次举行音乐会。1865 和 1870 年两次访问意大利，在罗马与李斯特结识，他的作品得到李斯特的赞赏，李斯特根据手稿视谱演奏了他的钢琴协奏曲。他曾多次访问英国，但后半生的大部分时间在卑尔根附近的乡村中度过。

1903 年格里格 60 岁生日时，挪威举行的庆祝活动，几乎像全国性的节日一般，此外，世界各地也同时举行庆祝音乐会。1907 年 9 月 4 日他心脏病突发，病逝于卑尔根。他的葬礼近似国葬的性质，乐队演奏他自己创作的悲戚的乐曲，57 个外国政府和音乐界组织的代表献了花圈，约有 40 万挪威人列队为他送葬。

**抒情曲集概述**

格里格所创作的为钢琴演奏用的《抒情曲集》共 10 集，其中包括 66 首钢琴曲。这是他自 1864～1901 年将近 40 年间陆续创作的。格里格非常喜爱肖邦的作品，但是在他创作的这些钢琴曲中，却完全没有肖邦乐曲的色彩。肖邦在钢琴小品创作中，尽情倾吐着内心的激情、忧伤和幻想，乐曲中主要抒发作者对生活的主观感受；而格里格更象是一位风俗画家，他所创作乐曲的内容大都是对自然界，也就是山川河流的景物、朴实的农民、牧童的生活的反映，偶尔也有他自己对大自然崇高心声的表露。格里格喜欢用鲜明的色调与简练、朴素的笔法，生动地描绘他所熟悉的日常生活现象，倾注着他对挪威人民的无限热爱。他的钢琴小品就象是挪威民歌那样感情真挚而深厚，使人听后难以忘怀。另人惊异的是，他的作品中所有旋律都是自己创作的，从不直接引用现有的民歌主题。
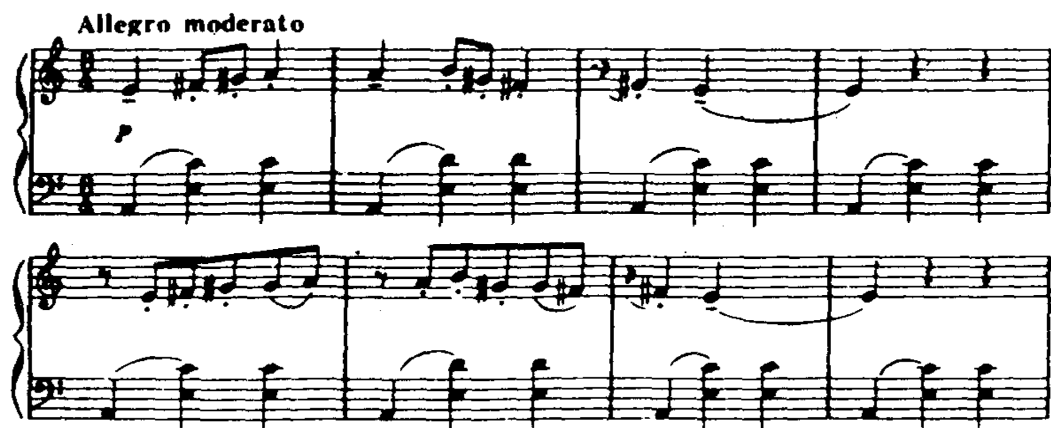
抒情曲集中的 66 首乐曲都有风格各异的标题，其中包括"圆舞曲"、"诙谑曲"等表示乐曲形式或概念的标题；也有表示特定风景描写的标题；还有根据民族素材命名的标题；以及根据作者心灵感受所命名的标题等等。这 66 首小品中最短的曲子约 1 分中，最长的有 5 分中左右。

《圆舞曲》Op. 12－2

这是抒情曲集第一集中的第 2 首。后被改编为吉它独奏曲等。

乐曲采用复三部曲式，中庸的快板（Allegro moderato），a 小调，3/4 拍。第一部分由对比性的单二部曲式组成。第一主题是带有挪威民间音乐特点的柔和朴实的旋律，在两小节引子的圆舞曲节奏的延续和衬托下呈示，仿佛郁积着深深的忧虑。

**例 1006**




对比性的第二主题单纯而亲切，具有浓郁的乡土气息。乐曲的中间部转为 A 大调，在低音声部呈示的主题旋律平静舒缓，温厚深沉，具有很强的歌唱性。再现部重复第一部分两个对比性的主题时，力度明显减弱。最后，中间部主题旋律移至上声部再现作为尾声，乐曲在柔和而充满温情的气氛中结束。

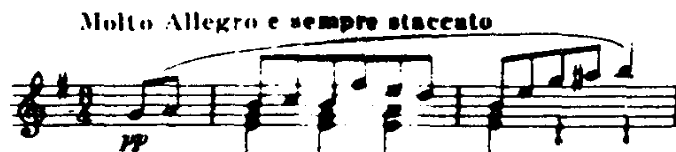
《小精灵的舞蹈》Op. 12－4

这是抒情曲集第一集中的第 4 首。在中国音乐家协会全国钢琴考级作品集中被翻译成《仙女的舞蹈》。

乐曲采用持续断奏的甚快板（Molto allegro e sempre staccato），e 小调，3/4 拍。格里格非常善于选择童话题材，出色的描绘一些可爱的形象。这首《小精灵的舞蹈》就刻划了一群淘气的小精灵，他们来无影去无踪，永远自由自在的形象，任何凶暴对他们都不起作用。作品中的奇异的色彩，正是小精灵们活灵活现的写照。

乐曲一开始的主题以顿音和弦开始，紧接着出现的上行旋律线，如同掠过一阵清风，使人联想到小精灵敏捷灵巧的舞蹈动作。接下来不断重复的五拍子节奏型和包含增二度的音调，使乐曲既有舞曲特点，又带有鲜明的诙谑曲特征。随后出现基本性格与主题相同的旋律，由于使用强烈的力度对比，减七和弦的音响，低音区粗犷的节奏等表现手法，乐曲更富于戏剧性。最后乐曲在神秘的气氛中结束。

**例 1007**




《摇篮曲》*Op*. 38—1

这是抒情曲集第二集中的第 1 首，经常被单独演奏。乐曲采用宁静的稍快板（*Allegretto tranquillo*），*G* 大调，2/4 拍，三部曲式。在切分节奏模仿摇篮晃动的伴奏音型衬托下，柔和的摇篮曲旋律优美地奏出。

**例 1008**



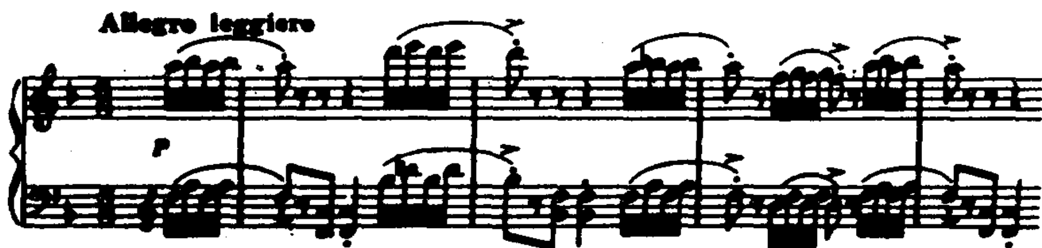

中段转为平行小调 *g* 小调，在主持续音和略带舞蹈性的伴奏音型衬托下，呈示旋律单纯而明快的中间部主题。这个主题带有欢欣的特点，仿佛进入梦乡的孩子梦见了奇妙的情景。之后重现模仿摇篮晃动的伴奏音型，其旋律音量较轻，但乐曲仍旧保持着温和的特征和美丽的幻想色彩。最后完整再现第一部分的主题，在优美恬静的气氛中结束。

《小鸟》*Op*. 43—4

这是抒情曲集第三集中的第 4 首。格里格的作品中有很多取材于大自然的内容，这首《小鸟》就是其中之一。

乐曲采用轻快活泼快板（*Allegro leggiero*），*d* 小调，6/8 拍，三部曲式。曲中绘声绘色地描绘了小鸟自由自在地飞翔、欢快、跳跃的形态。第一部分的 8 小节好像两只小鸟的二重唱，由 *d* 小调开始在 *a* 小调上结束。

**例 1009**
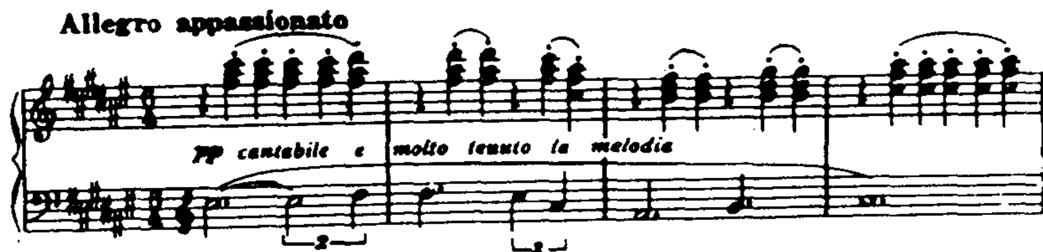


中间部分表现的好象是小鸟遇上了不祥的事情，但马上机灵的小鸟就逐渐的避开它而轻盈地飞走了。最后部分似乎是描写小鸟远远地飞去。

《致春天》*Op*. 43－6

这是抒情曲集第三集中的最后一首，也是作者所作的抒情小曲中最为著名的一首。乐曲抓住挪威人民热爱生活的这一侧面加以表现，是一首带有北欧地区特色的春天的颂歌。

乐曲采用热情洋溢的快板（*Allegro appassionato*），升 *F* 大调，6/4 拍，三部曲式。一开始是在高音区轻轻地、连续断奏出用主三和弦构成的两小节前奏，犹如春天在悄悄的敲门声。在这一和弦的衬托下，乐曲在低声部呈示出悠长柔和的主题。这一主题旋律像一首美丽的抒情歌曲，纯朴而温暖，充满着对春的赞美和歌颂。

**例 1010**




进入中间部后音域下移，其中间部主题在高声部与低声部相隔八度同时出现，衬托的和弦移到内声部。这一主题色彩略为暗淡，蕴含着几分惆怅。之后渐渐增强力度，使乐曲情绪逐步激动起来。接着乐曲移至高音区，用八度再现开始主题。这一抒情旋律在分解和弦的衬托下显得更为温柔。最后乐曲在悠长的颂叹声中静静地结束。

《牧童》*Op*. 54－1

作品 54 中原来共有 6 首钢琴小曲，格里格自己亲自将前 4 首改编为管弦乐曲，以《抒情组曲》为题，改编时他将其中第三和第四曲换了顺序。这是抒情曲集第五集中的第 1 首。

乐曲采用富有表情的行板（*Andante espressivo*），*g* 小调，6/8 拍。一开始是轻轻地奏出模仿牧童笛声的主题旋律，令人联想起挪威宁静的牧场景色和牧童孤寂的心情。

例 1011
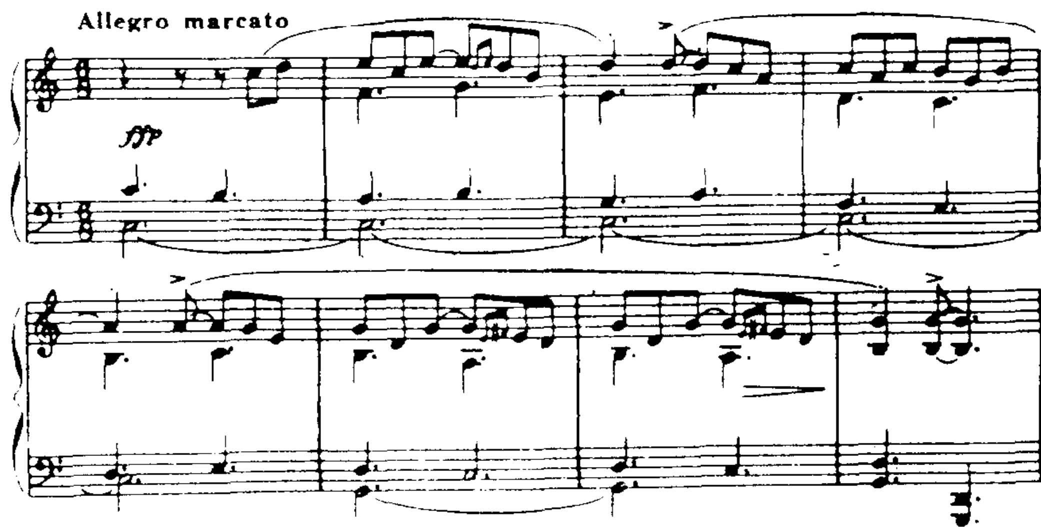



乐曲在这个旋律的基础上展开，有时变化重复，有时简单再现，使整首乐曲散发着恬静清新的田园气息。

《挪威农民进行曲》*Op*. 54—2

这是抒情曲集第五集中的第 2 首。乐曲采用清楚的稍快板（*Allegretto marcato*），*C* 大调，6/8 拍。进行曲风的主题同时兼有舞曲的特点，轻盈纯朴，带有浓厚的乡土风味。这个主题在展开的过程中无论怎样变化，始终保持着民间音乐那种朴实温厚的格调。乐曲充满发挥了钢琴的演奏效果。

例 1012



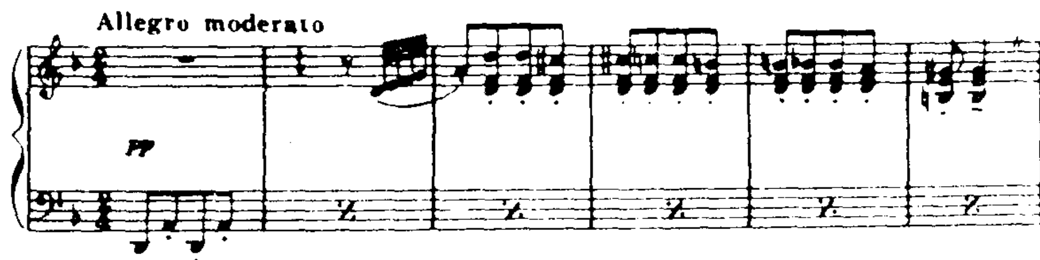

《侏儒进行曲》*Op*. 54—3

这是抒情曲集第五集中的第 3 首。标题中的“侏儒”并非是指通常欧洲文艺作品中的小丑，而是指北欧神话中那些精于金属工艺制作、身躯特别矮小的神灵。格里格在这首乐曲中力图刻划出挪威人民非常喜爱的矮神们动作灵活、滑稽可爱的形象。

乐曲采用中庸的快板（*Allegro moderato*），*d* 小调，2/4 拍，复三部曲式。主题建立在跳音与半音下行的基础上，形成轻松而不无怪诞的音调，仿佛一

群矮小的神灵正在蹦跳着滑稽而怪诞的舞蹈，具有幽默风趣的特点。

**例 1013**
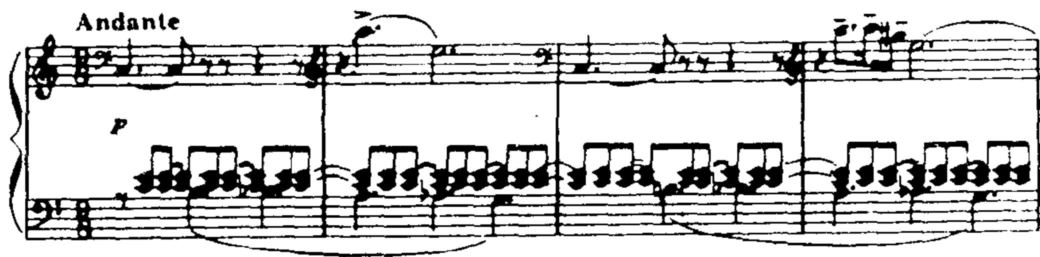



抒情的中段使我们体会到矮神们心地善良的性格，在作者的笔下，神奇的矮神们完全被人性化了，成为和蔼可亲、待人友好、招人喜爱的角色。最后乐曲再现第一部分的进行曲主题，在诙谐气氛中轻轻地结束。

《夜曲》*Op*. 54—4

这是抒情曲集第五集中的第 4 首。乐曲采用行板（*Andante*），*a* 小调，9/8 拍，三部曲式。开始先呈示用半音阶组成的下行主题旋律，悠长平稳的音调，形成了一种幽深的意境，使人联想到忧郁神秘的夜晚。随后，乐曲奏出似鸟儿鸣啭的段落，使乐曲的神秘色彩更为浓厚。乐曲的中间部旋律充满幻想，如同绵绵遐想在悠缓地流淌。最后重复开始部分的主题旋律，在幽暗的气氛中结束。

**例 1014**




《特罗尔德豪根的婚礼日》*Op*. 65—6
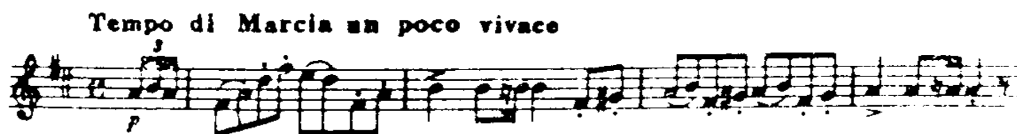
这是抒情曲集第八集中的第 6 首。格里格的诞生地卑尔根市，是挪威第二大城市与经济、文化中心之一。卑尔根市郊有一个风景优美的乡村名叫特罗尔德豪根。格里格青年时代就非常喜欢这清僻优美的小乡村，曾多次来到这里度假和进行创作。1885 年格里格在那里的一个小山岗上建造了一座别墅，从此以后，他即居住在那里长达 32 年之久，他生命的最后时光也是在那

里度过的。“特罗尔德豪根”这个村庄的名字，由此而闻名于全世界。

按照挪威的风俗习惯，婚礼多在女方家中举行，婚礼后新郎用马拉着雪橇或马车将新娘接回家。这首乐曲所描写的，就是一对新婚夫妇与参加婚礼的人们，乘坐着马拉雪橇或马车在乡间小路上奔驰的情景。

乐曲采用稍活泼的进行曲速度(*Tempo di march un poco vivace*)，*D* 大调，4/4 拍，复三部曲式。前后两部分是一首描写婚礼马车在飞奔的进行曲，音乐形象洋溢着青春、幸福与欢乐的气氛。序奏开始是马车奔跑的节奏型，在这个节奏型的衬托下，轻快的、跳跃式前进的旋律，响彻特罗尔德豪根静静的山林和田野，好似要把这幸福和欢乐用嘹亮的歌声传给每一家。

**例 1015**




中间部分是一首由两声部组成的抒情的二重唱。描写沉浸在幸福之中的新婚夫妇的心情，在充满柔情的歌声中憧憬着未来的幸福生活。

**e 小调钢琴奏鸣曲 Op. 7**

这是格里格一生中唯一的一首奏鸣曲，是他年轻时的作品。创作于他在莱比锡音乐学院学成回国后的第三年(1865 年)。在这首钢琴奏鸣曲中可明显感觉到德国古典音乐风格，特别是贝多芬对他的影响，同时也可以感到形象中散发着青年人的热情与朝气。奏鸣曲由 4 个乐章组成。
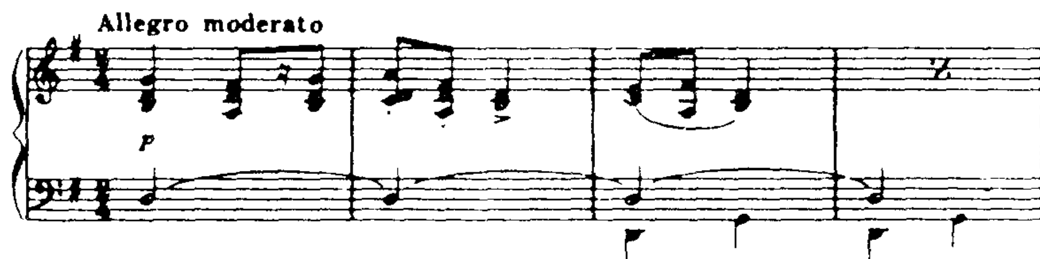
第一乐章　中庸的快板(**Allegro moderato**)，**e** 小调，2/4 拍，奏鸣曲式。主部主题具有贝多芬式的钢铁般的坚强性格，并带有极大的冲击力量，主部强大的动力性与宏伟的气势贯穿全曲。

**例 1016**




第二主题在关系大调 **G** 大调奏出。

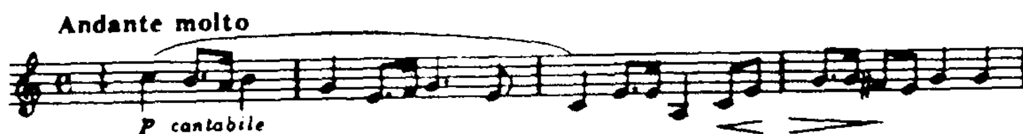
例 1017




展开部强有力地开始，以第一主题为展开部的主要素材。再现部中两个主题都采用和前面相同的调性，但处理方式有所不同。最后，用第一主题旋律形成的强大有力的结尾来作乐章的结束。

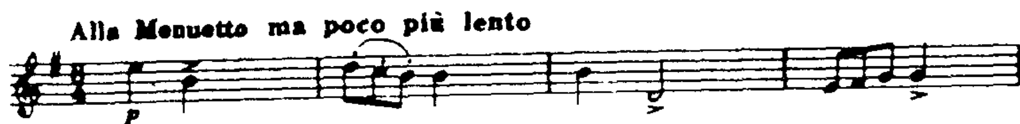
第二乐章　颇似行板（**Andante molto**），C 大调，4/4 拍，自由变奏曲式。这是根据一首民歌式的优美主题而作的变奏曲，乐曲以稳定优美的 C 大调主题开始。

例 1018




第三乐章　稍慢的小步舞曲风（**Alla menuetto ma poco piu lento**），e 小调、3/4 拍。小步舞曲主题与第一乐章开头相同，这是很有趣的一点。重音落在第二拍的舞曲节奏，造成轻松活泼而别有风味的韵律。

例 1019




第四乐章　甚快板（**Molto allegro**），e 小调，6/8 拍，奏鸣曲式。序奏之后，作为终乐章与第一乐章相对应又出现了富于动力性的主部主题。

例 1020



第二主题转 C 大调,具有安祥、稳重的独立性格,犹如一支圣咏曲调。

例 1021
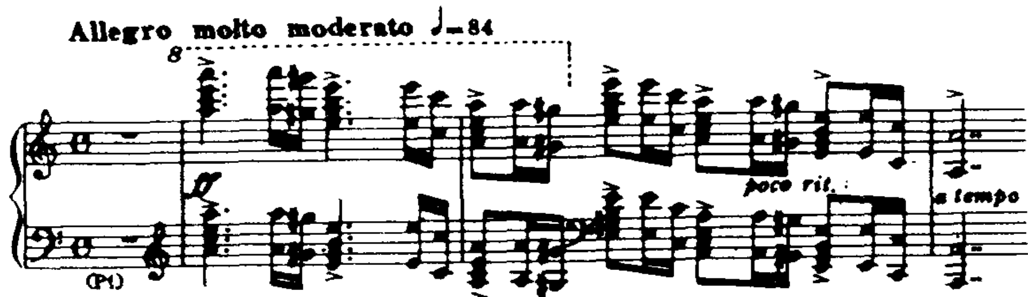



结尾部分,第二主题转化为宏大的颂歌形象,并以特强的力度奏出,造成强劲有力的结尾。

**a 小调钢琴协奏曲 Op. 16**

这是格里格唯一的一部大型钢琴作品,作于 1868 年夏,第二年 4 月 3 日在哥本哈根首演,取得很大成功,属于他早期的作品。从中可以看到他对西方古典音乐形式的继承运用,也可感受到脱俗的大自然气息和朝气蓬勃的青春热情。由于这首协奏曲所具有的浪漫主义精致的抒情气质和部分曲式结构、个别主题音调同舒曼的协奏曲相当近似,而且都是 a 小调,因此评论家时常喜欢加以两相比较,这几乎已形成一种传统。然而这两首作品最大的区别在于:舒曼的协奏曲 主要是深刻的心理刻划,诉诸于人的心灵的深处;而格里格的协奏曲 则更直接地反映外界印象,民间风俗性的因素,对大自然的情感,在他的协奏曲 中有着无比宽广和更为完美的体现,画面性和精细的描绘,是他的这首作品最可宝贵的美质所在。这首协奏曲 共 3 个乐章,2、3 乐章连续演奏。
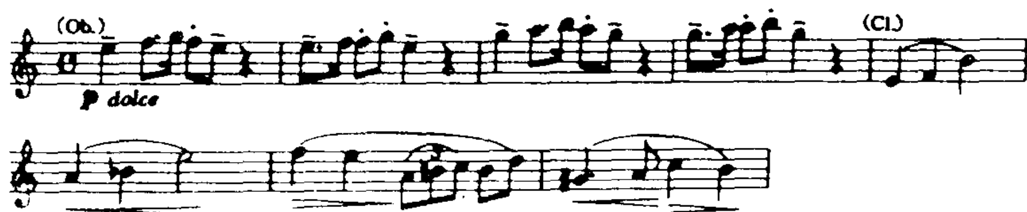
第一乐章 温和的极快板(**Allegro molto moderato**),a 小调,4/4 拍,奏鸣曲式。乐章省略了乐队演奏的第一呈示部,结构集中严谨。这里抒发的是激昂的感情,在整首作品中是内容最丰富的一章。乐曲从钢琴的一个辉煌的急速下行的乐句引入,这个引子给人非常强烈的印象。

例 1022
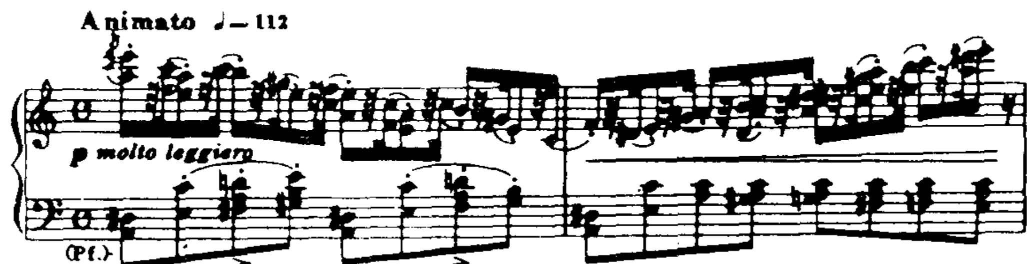


紧接着木管奏出含有两种不同的音乐性格的第一主题，前半部分柔和清新，像一支纯朴的北欧民谣；后半部分特别是乐句反复时，变成内心感情的强烈抒发。

**例 1023**
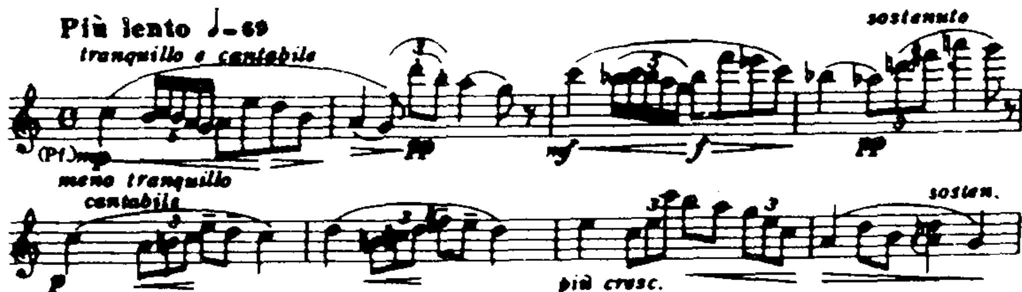



这个主题在整首乐曲中占有主导地位。当第一主题移到钢琴上复述后，是一段节奏灵巧，音色晶莹的连接段落，它带有诙谑曲风格，使音乐生气勃勃地向前推进，并与前后两个歌曲型的主题形成对比。

**例 1024**




不久速度转慢，在静寂中由大提琴开始了歌谣风的第二主题，紧接着是钢琴把旋律呈示完整，之后乐曲逐渐变得富于激情。当呈示部结束时，音乐呈现出进行曲般雄壮的气势。

**例 1025**

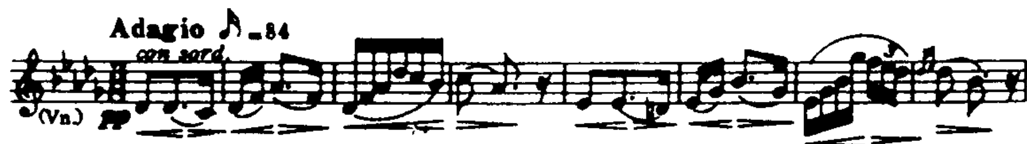



展开部按照传统的作法，从两个主题中分裂出典型的音调，在不同的调

性上交错出现，钢琴与乐队不时形成相互对话。再现部将第二主题移到同名大调A大调，并忠实地再现了呈示部的音乐。这里的华彩段采用第一主题的材料写成，一面把这些素材作严格的音型装饰，一面作有力的和弦与柔弱经过句之间的交替，渲染了音乐绚丽辉煌的效果。
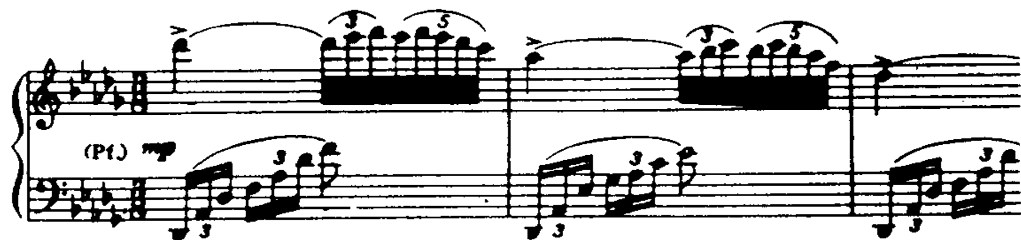
第二乐章　慢板（**Adagio**），降**D**大调，3/8拍，复三部曲式。这个乐章的篇幅很短，实际上起动一种间奏曲的作用。乐曲的第一部分像一首深沉忧郁的悲歌。旋律由第一小提琴演奏，弦乐组的和声构成柔和的音响背景。由于弦乐器都加上了弱音器，所以音色比较暗淡。

**例 1026**




钢琴在中间部分才开始进入并担任主要角色。每一小节都由低音分解和弦的上行推出旋律快速的装饰，音乐变得明朗和富于大自然气息。
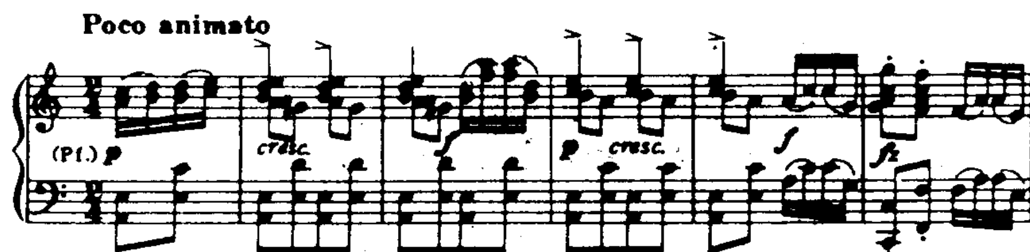
**例 1027**




第三部分是第一部分的忠实再现，这里充满着狂喜的热潮，之后不间断地进入下个乐章。
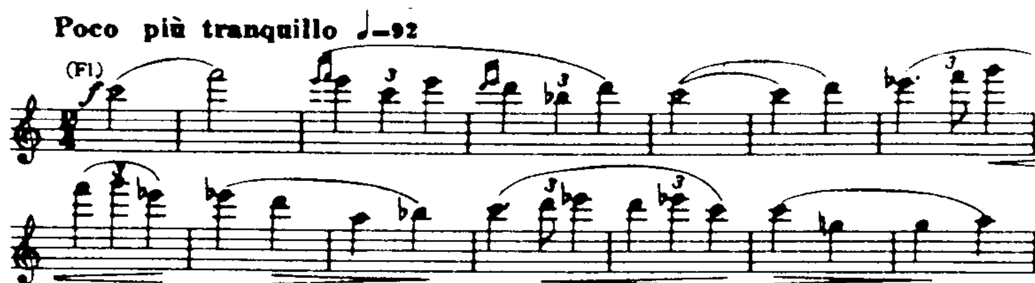
第三乐章　中庸的快板（**Allegro moderato**），**a**小调，2/4拍，音乐明亮生动，带舞曲风格。先由钢琴奏出第一主题，乐队作轻描淡写地点缀，因而完全突出钢琴轻巧灵活的节奏和晶莹明亮的音响。

例 1028




这一主题反复出现并作种种变化发展，其间插入钢琴华丽音型构成的第二主题。中间部分的音乐稍稍柔和宁静。在小提琴和中提琴的震音背景上，宽广悠长的旋律出现于长笛的高音区，然后转由钢琴演奏，一把大提琴沉着的声音与它形成奇妙的组合。

例 1029




再现部是完全再现，唯有第二主题在同名大调 A 大调上再现，以崭新的外貌和耀眼的光辉充分肯定对生活的欢乐赞颂。钢琴简短的华彩段之后进入尾声，这时转为三拍子，速度加快近似急板，成为热情奔放的舞蹈场面，最后以辉煌的四拍子进行曲结束。

**福雷，加布里埃尔，于尔班（Faure，Gabriel Urbain）**1845 年生于帕米埃尔，1924 年卒于巴黎。法国作曲家和管风琴家。

福雷是当时最有独创精神的作曲家之一。起初为浪漫派作曲家，但他的音乐语言比舒曼和门德尔松更为纯洁洗练，有典型的法国特色。他的和声虽无革新，但经常出人意料，对于相隔较远的转调，能做得难以令人相信的自然，因为他有用新的方式组合熟悉素材的天赋。他的听觉在这方面异乎寻常地敏感。晚年继续保持着精练的作风。对试验的热情始终如一，给人们以每一个音符都经过精密估量，用得恰到好处的印象。福雷的音乐在法国以外得

到承认比较迟缓，但现已被公认为法国最杰出的作曲家之一，是有口皆碑的声乐套曲大师、键盘诗人、渊博的室内乐作曲家。

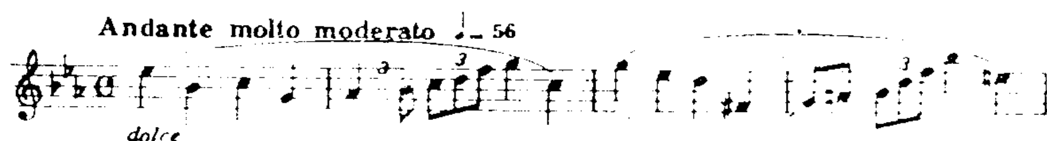
福雷于1854～1866年在巴黎尼德迈尔音乐学校师从尼德迈尔和圣－桑，1870年任巴黎圣絮尔皮斯教堂和圣奥诺雷教堂管风琴师。1877年起任马德莱娜教堂唱诗班指挥，1896～1905年任该教堂管风琴师。1896年在巴黎音乐学院任作曲教授，1905年～1920年任院长。他的学生有拉威尔、布朗热、埃内斯库、施米特、凯什兰和罗歇－迪卡斯等等。他生命的最后20年中双耳失聪，晚年耳聋加剧，以致听不到自己的作品。钢琴音乐作品是福雷作品中最为重要的组成部分，在风格上受肖邦的影响较深，特别发展了肖邦作品中雅致、柔美的一面。

**降E大调夜曲 Op. 36**

福雷的夜曲同船歌、即兴曲、随想圆舞曲是他钢琴曲中的重要作品。夜曲全部有13首，这些乐曲都是属于含有高度智慧的名作。

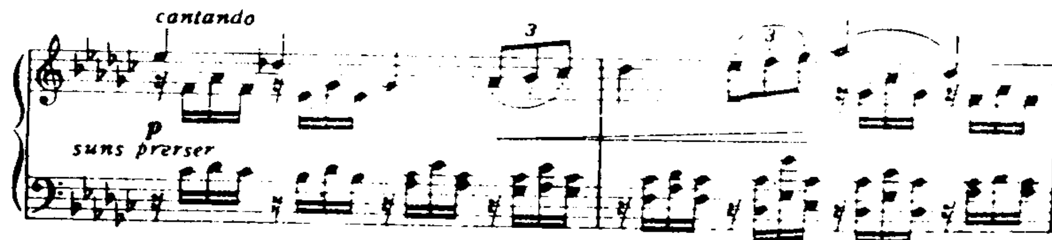
这首降E大调夜曲采用极中庸的快板(Andante molto moderato)，4/4拍。这是一首充满了青春美梦的夜曲。乐曲从清晰的旋律开始，这一旋律缓慢而流畅。之后变成八度音程再重复一次，这时的伴奏音型变化成分解和弦。

**例 1030**




随后转为降e小调，由分解和弦很自然地浮现旋律，一直轻飘的进行。然后第一个主题衍生出来的新旋律，从分解和弦中如歌地奏了出来，这一旋律一面反复一面慢慢渐强。

**例 1031**

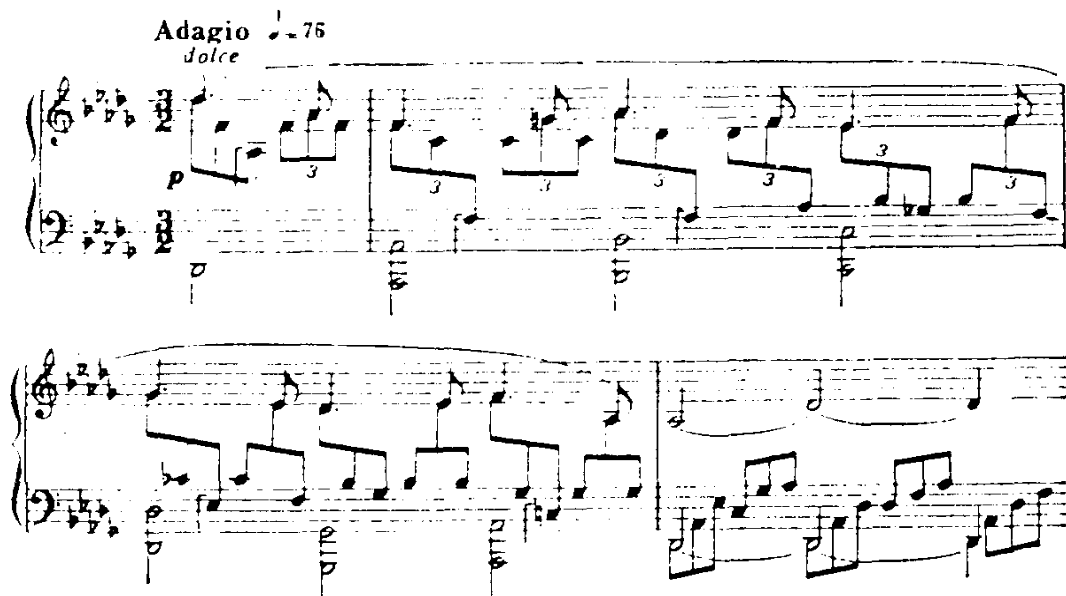


当奏完中间部后，乐曲再度返回降E大调，并再现第一主题。

**降D大调夜曲 Op.63**
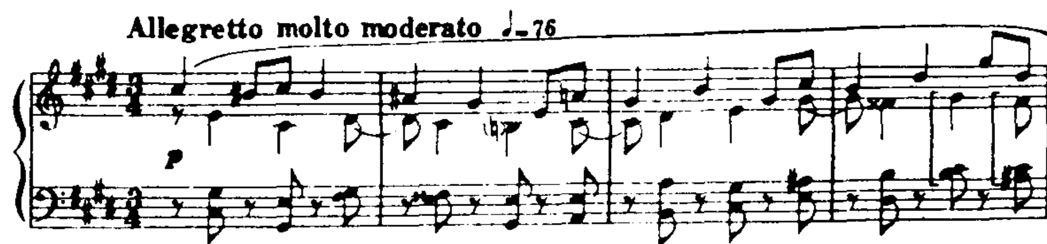
这首乐曲中充满了扣人心弦的情感，柯尔托说这一乐曲是引导我们从音乐的微妙喜悦，走向人类感情最高表现的一条最高贵的捷径。乐曲采用慢板(Adagio)，3/2拍。开始的主题是由三连音符所构成的柔美旋律。这是福雷所写的旋律中最高贵最柔和的例子。

**例 1032**




随后乐曲转为极中庸的稍快板(Allegetto molto moderato)，升c小调，3/4.拍。这部分是柔和的谐谑曲风的律动部分，其旋律虽然诙谐，但并不轻浮。

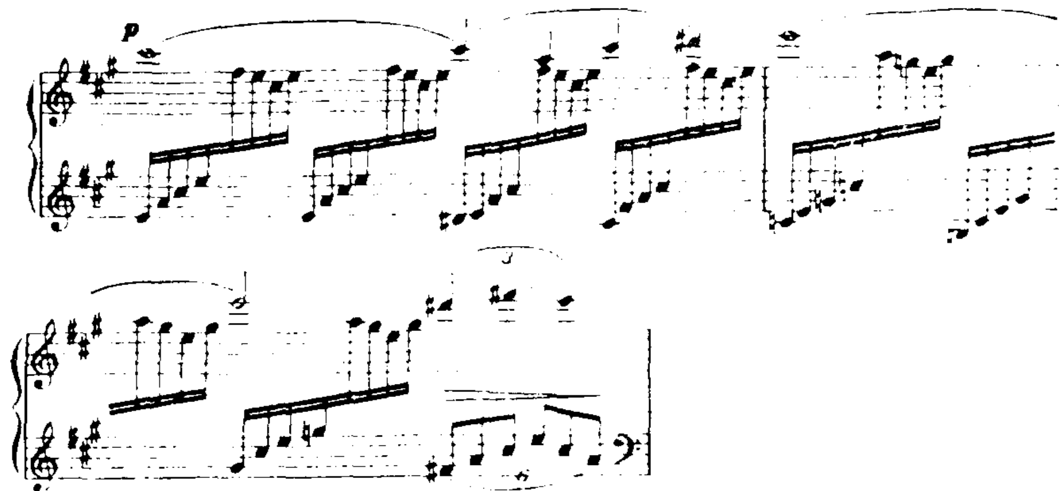
**例 1033**




之后又变为中庸的快板(Allegro moderato)，4/2拍。这里是轻快活泼的十六分音符的组合。这一颇似钟声的音响，确有震撼心弦的绝妙效果。随

后转为 A 大调，由此开始在高音部出现充满憧憬的优美旋律。

**例 1034**



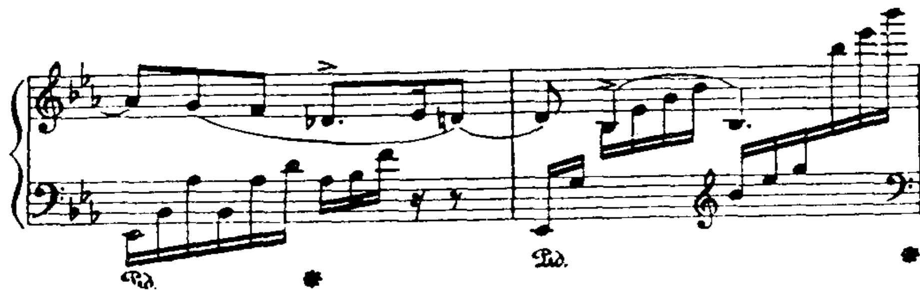
接着经过几次的变化调性、改变速度，乐曲又重新以开始时的同样形式融合在三连音符中奏出，并以八度音程走向结束。
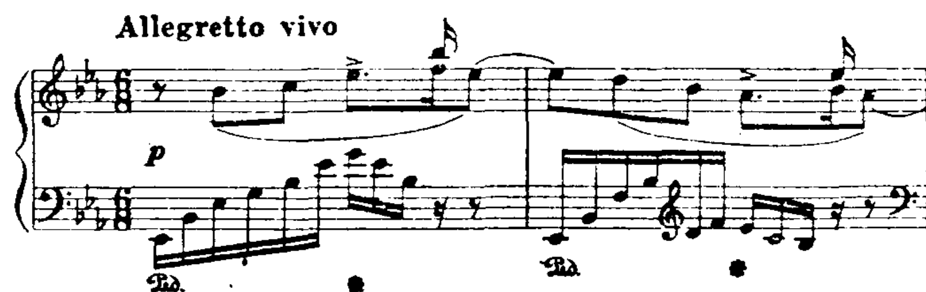
**降 E 大调船歌 Op. 70**

福雷用船歌体裁创作了 13 首钢琴曲。第 1 首《a 小调船歌》作于 1883 年，是标志着他创作趋向成熟的作品之一。1890 年他亲赴威尼斯实地访问，自此以后，更进一步推动了船歌体裁的创作。这首船歌就是其中较为成功的一首。

乐曲采用生动的小快板（Allegro vivo），乐曲的主题旋律建立在威尼斯船歌的典型节拍 6/8 拍上。如同威尼斯大运河上的一艘宫德拉游览艇，飘飘冉冉、悠悠荡荡，穿云破雾而来。
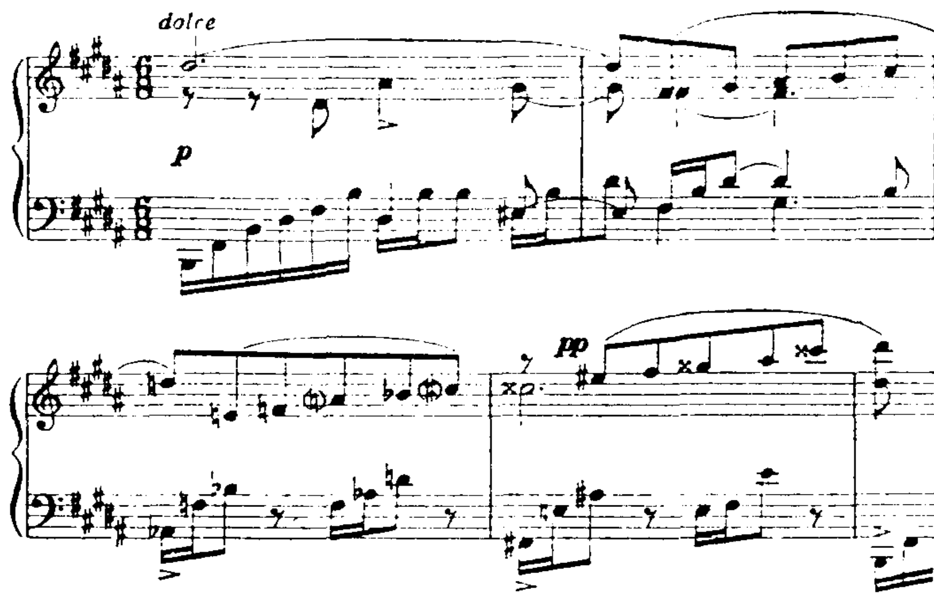
**例 1035**






中间部分在 B 大调出现新的抒情的旋律，其中半音进行的经过句，趣味高雅而富于浪漫气质。

**例 1036**



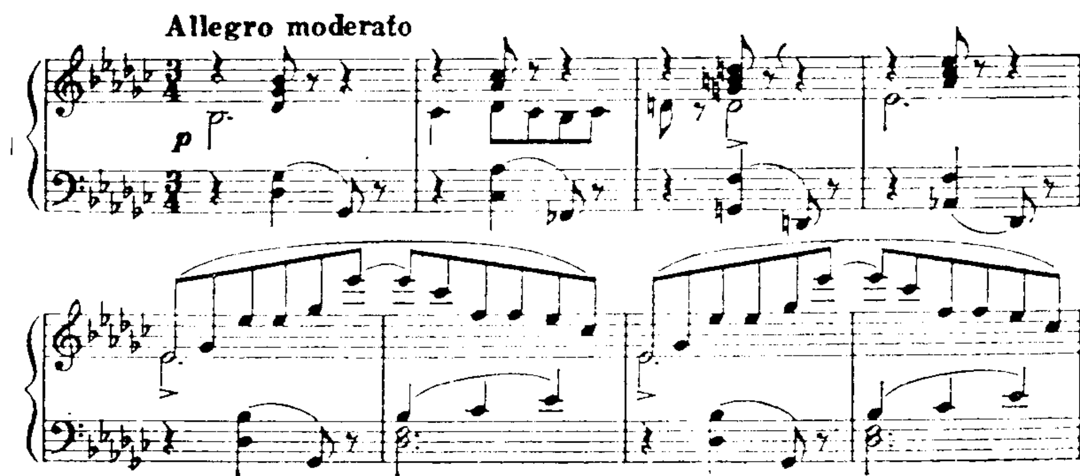

之后是主部的再现，最后利用主题动机作为尾奏结束乐曲。

**降 G 大调随想圆舞曲 Op. 59**

福雷一生共创作了 4 首随想圆舞曲，在法国贵族的沙龙里非常受欢迎。这些随想圆舞曲是在肖邦的影响下写成的，如柯尔托所说："在音乐的构成上是极为理论性的，为了在坚实的构造上表现丰富的音响和敏捷的节奏动态，他以理性组织了音乐，因此在演奏上，技巧也同时成为一个重要的素材而大规模地提高了。"
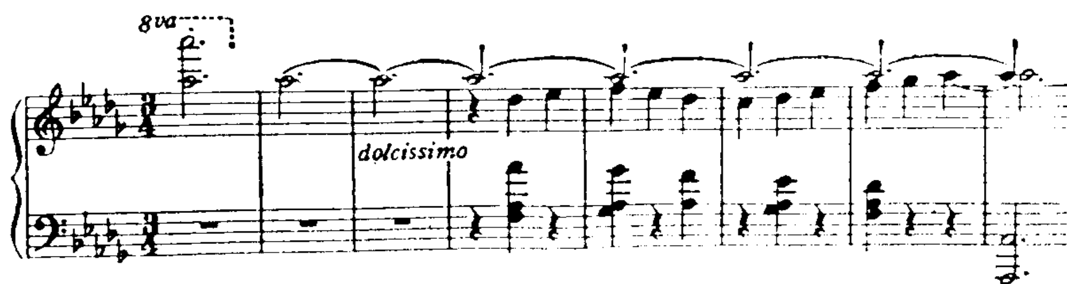
这首随想圆舞曲是 4 首中最杰出的作品。采用中庸的快板，三部曲式。主部主题的旋律给人以非常坚决的印象。

例 1037
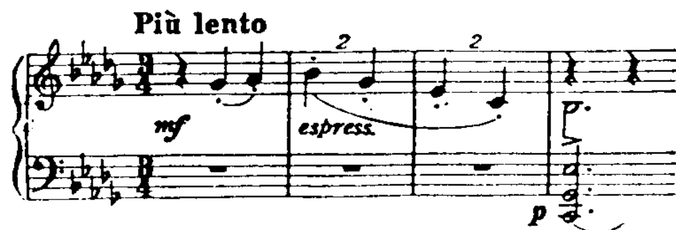



中间部分在降 D 大调，主题非常柔和地出现。

例 1038




随后奏出速度更慢且表情丰富，极富于诱惑性的旋律。

例 1039



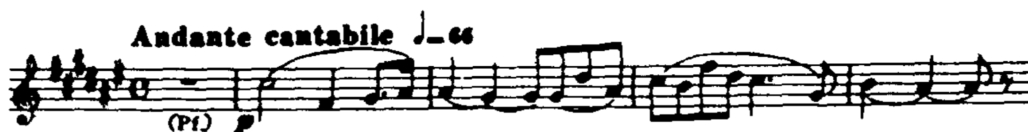

乐曲的最后出现右手是三拍，左手是二派的混合拍子音阶，就此情绪步步上升，直至强烈的高潮结束乐曲。

**钢琴与乐队～叙事曲 Op. 19**

这首乐曲属于福雷初期的作品，此曲原是为钢琴独奏而作的，后来才改写成钢琴与乐队合奏的叙事曲。乐曲的形式独特，从头至尾只用三个主题来不断地加以反复，没有其它的要素。乐曲分三部分，主要在升F大调上。

第一部分 如歌的行板(Andante cantabille)，升F大调，4/4拍。清爽的第一主题首先由钢琴奏出，之后以A大调反复主题的前半，然后再回到主调。

例 1040




第二部分 中庸的快板(Allegro moderato)，降e小调。由钢琴首先呈示第二主题。

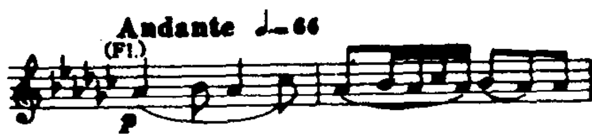
例 1041




之后是第一主题与第二主题多次轮流出现。

第三部分 行板(Andane)，6/8拍。第三主题先由长笛奏出，其中伴有2小节钢琴华丽的分解和弦。

例 1042




之后是第三主题与第二主题相互交缠在一起自由地发展下去，最后根据第三主题的乐思构成短小的结尾。

**莫什科夫斯基，莫里茨**(Meszkowski, Moritz)1851年生于布雷斯劳，1925年卒于巴黎。祖籍波兰的钢琴家、作曲家。

莫什科夫斯基就学于德累斯顿和柏林，任过柏林音乐学院的教授，于43岁移居巴黎，在世时是一位享有盛名的钢琴家兼作曲家。他专门研究西班牙的民族音乐，他以纯熟的技巧所作的旋律不但十分典雅而且又富独创性。他一生作有歌剧、小提琴协奏曲、钢琴协奏曲和大量的歌曲，但主要是以他的轻快的钢琴作品而著名，尤其是他的钢琴二重奏《西班牙舞曲》。

**西班牙舞曲 Op. 12**

这原来是当作四手联弹钢琴曲而作的，是由5首乐曲而组成的组曲，用西班牙风格的节奏和优美的旋律构成，演奏效果卓著，广受世人喜爱。5首中经常演奏的是前面3首。
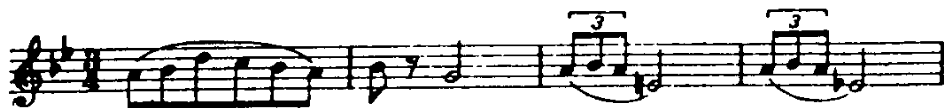
第1首　C大调，经常被称为《波莱罗舞曲》。乐曲里虽没有波莱罗舞曲所特有的节奏，但是却充满着强烈的西班牙的色彩，中间部分的旋律非常优美。

**例 1043**



第2首　降B大调，乐曲是用歌谣风旋律与舞蹈风的节奏所组合而成的，旋律部分非常突出。

**例 1044**



第3首　A大调，这是一首结构清晰，充满明朗快活情绪的舞曲。

**例 1045**



上面3首乐曲经常是连在一起演奏。除钢琴曲之外，也有改编的管弦乐

曲、室内乐曲、其它乐器独奏曲等多种。



**阿尔贝尼斯，伊萨克**(Albeniz, Isaac)1860年生于卡塔洛尼亚的坎普罗多东，1909年卒于法国的康博莱班。西班牙钢琴家、作曲家。

以神童的身份开始演奏生涯，后在马德里、布鲁塞尔、莱比锡学习。于1878年在布达佩斯成为李斯特的学生。1880年开始在许多国家巡回演出，演奏他自己的许多钢琴作品。在他所作的250首钢琴曲中，多数采用西班牙特有的节奏和旋律。因此被人们称为是一位使西班牙音乐走向近代的先驱者。他用自己的音乐和他自身的杰出的演奏艺术，受到人们的喜爱。

**西班牙组曲 Op. 164**

这是阿尔贝尼斯创作的由6首钢琴小曲组成的组曲，都是阿尔贝尼斯作品中较为容易弹奏的乐曲，这些大众化的乐曲同时又有很高的创作技巧，是他中期的作品。

1.《前奏曲》Op. 164－1

乐曲采用小行板，一开始是阿尔贝尼斯喜欢使用的八度齐奏，其旋律非常优美。主题部分注有“用弱音，但是要有充分的音响”的提示。

**例 1046**




就像回答主题似的，A大调的分解和弦平稳流畅地奏出。接着出现的低音部是类似吉它风格的曲调，旋律中到处可听到极为优美的震音效果的创作手法，给人以耳目一新的感觉。
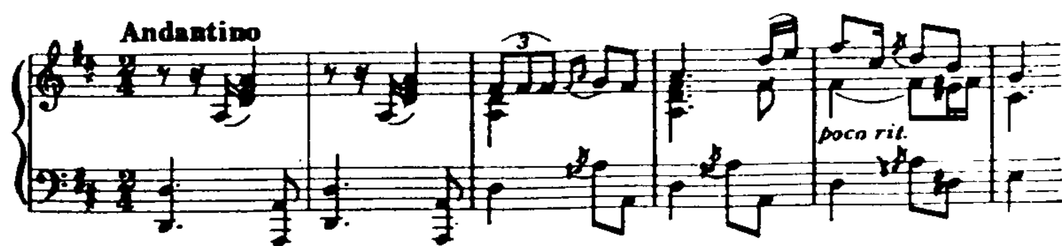
2.《探戈舞曲》Op. 164－2

提到探戈舞曲，人们自然会联想到“阿根廷探戈”舞曲。关于“探戈”的舞

蹈与音乐素材的来源有各种不同的说法，但较为普遍的说法是，它的前身是由移民们带到阿根廷来的多种民间歌舞的因素溶合而成。其中包括从古巴、西班牙传来的哈巴涅拉舞、米龙加舞；非洲黑人舞蹈坎东贝舞，以及欧洲的波尔卡、包莱罗、马斯鲁卡舞等等。从音乐上看，“探戈舞曲”的基本节奏与“哈巴涅拉舞曲”的节奏近似，两者应该更有直接的渊源关系。阿尔贝尼斯创作这首乐曲时，“阿根廷探戈”还未在欧洲流行，所以它实际上更接近于“探戈”的前身，也就是流行于西班牙的“哈巴涅拉舞曲”。

乐曲采用D大调，小行板，2/4拍。在类似哈巴涅拉舞曲节奏的衬托和接近人声的中音区中，如歌的主题旋律起伏回荡，流畅华美，具有西班牙特有的甜美的风味。

**例 1047**
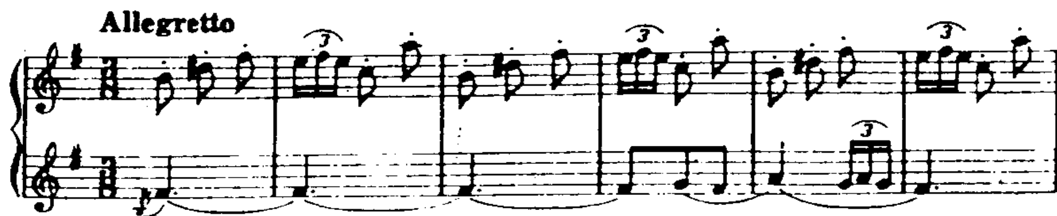



这首钢琴曲的结构短小、手法简洁，它由单一主题加以发展与再现而成。但其展开段落却有着调性色彩的丰富变化。乐曲在中段形成高潮后，再次在类似“哈巴涅拉舞曲”的节奏型的伴奏下再现开始的主题，之后，乐曲在舒展而亲切的气氛中结束。

3.《马拉加舞曲》Op. 164－3

乐曲采用稍快板，3/8拍。开始先是4小节的齐奏，在马拉加舞曲节奏之后，呈现左手的尾音拉得很长的主题。

**例 1048**
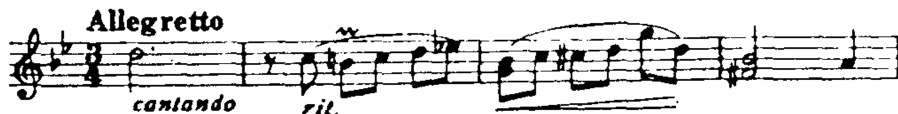


这个主题经过再现之后，是用八度奏出的经过句，在吉它风格的轻快的三连音中结束第一部分。随后速度转为慢板，歌唱性的旋律每个乐句都被分解和弦所装饰。乐曲的后面有一段华彩段，最后再现第一部分，乐曲充满感情的结束。

4.《小夜曲》Op. 164－4

乐曲用稍快板，3/4 拍。一开始是华丽并有光彩的断奏，随后右手奏出轻快如歌的主题旋律，这段旋律与开头华丽的断奏交替进行。多次反复很有趣味。

**例 1049**
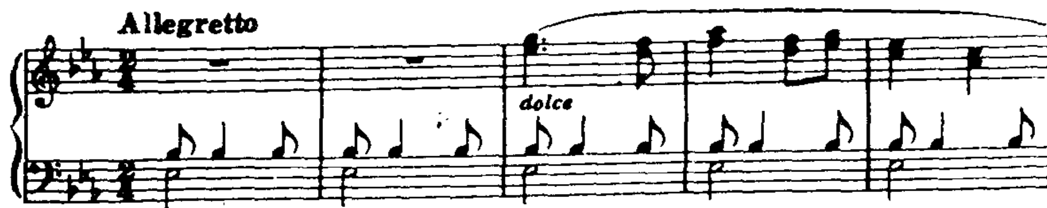



中间部分转为 G 大调，新的曲调乘着轻快的节奏出现，在这段节奏的中途插进切分音，不久又转回开始的主题。

5.《卡达拉那随想曲》Op. 164－5

这是一首非常抒情的小曲，采用稍快板，2/4 拍。在两小节切分音节奏之后，呈现由三度音程构成的主题旋律，这段旋律中充满着巧妙的自然美感，惹人喜爱。

**例 1050**



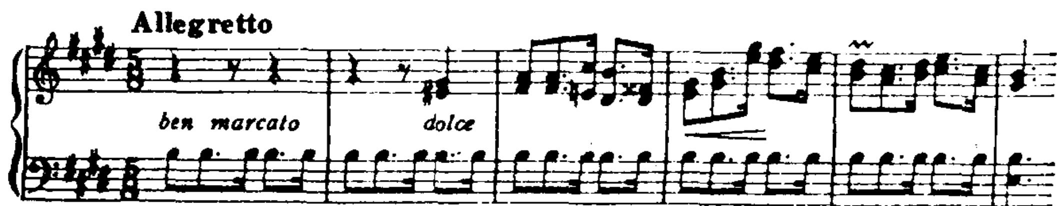

中间部分是将主题旋律变形来进行，运用了多次的转调。不久旋律又回到开始时的主题，最后由左手用八度奏出主题旋律，逐渐减弱，乐曲静静地结束。

6、《梭齐柯调》Op. 164－6

稍快板，5/8 拍。这首乐曲有着较为困难的五拍子节奏，乐曲中的旋律

也是不容忽视的。

**例 1051**



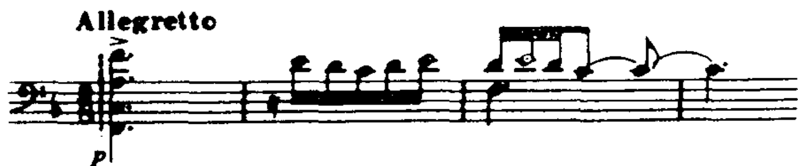

中间部分左手伴随着右手的和弦而进行，不久右手也加入旋律，双手互相交织，不断升高，这时最初的旋律插了进来，造成一种颇有特性的节奏。

**格拉纳达 Op.** 47－1

这是阿尔贝尼斯创作的，由8首钢琴小曲组成的《西班牙组曲》中的第1首。格拉纳达是西班牙东部安达卢西亚山角下的古都。1882年阿尔贝尼斯曾在那里小住。他对这座保存着中世纪遗风余韵的古城一直很怀念。在给友人的信中写道："群花散发着芳香，杉树的影子在山巅皑皑白雪上摇晃，这一切都充满了浪漫气息，就像是一首悲哀的小夜曲。"

乐曲为稍快板，F大调，3/8拍，三部曲式。一开始出现的琶音和弦有西班牙吉它的音响特点。在这一背景音型的衬托下，轻轻奏出优美的主题。

**例 1052**




这个富于表情的主题充满了憧憬和幻想的色彩。经过多次反复，乐曲转入降A大调，呈示出缠绵的中间部主题。这个主题带有凝思默想的特征，表现作者对格拉纳达古城的悠悠思念之情。

**例 1053**



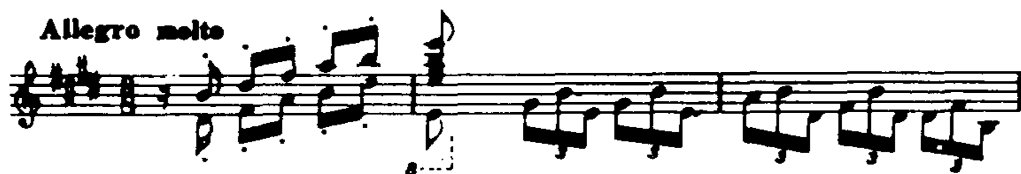

这一主题移至F大调反复之后，又奏出一段充满激情的段落。接着，乐

曲再现主要主题，最后，用单纯的主和弦轻轻地结束全曲。

**朱红色的塔**

这是阿尔贝尼斯所作的包括 12 首乐曲的钢琴曲集《性格小品集》中的最后一首，副题为“小夜曲”。西班牙格拉纳达城的朱红泥漆塔是中世纪伊斯兰文化的象征，作者通过此曲抒发了对古老文化的缅怀之情。此曲后来被改编为吉它曲，并以多种版本的吉它曲形式广泛流传。乐曲采用 E 大调，3/8 拍，快板，复三部曲式。一开始在属七和弦上行琶音组成的引子之后，呈示带三连音音型的主要主题，这个富于动感的旋律采用了忽慢忽快的速度处理，表现了连绵起伏的思绪。

**例 1054**




之后乐曲转入 e 小调，奏出充满激情的主题第二支旋律。

**例 1055**



中间部分较为明亮，调式的多次转换呈现出丰富的色彩。最后再现第一部分，同时用强有力的主三和弦结束乐曲。

## 四、现代（1900～）

现代音乐就时间来讲是指 19 世纪末、20 世纪初直至现在。但就音乐的历史风格范畴而言，现代音乐是指 20 世纪中创作的与浪漫派音乐不同的、具有特殊风格的新的音乐。但这不是指所有写于 20 世纪的作品，如拉赫玛尼诺夫、西贝柳斯虽然也在 20 世纪写有许多重要作品，但从总体风格来看，他们仍属于 19 世纪末、20 世纪初的后浪漫主义的音乐。

20 世纪是历史上任何一个时代都无法比拟的时期。政治上的变迁，社

会与经济的发展，使人类生活发生了剧烈的变化。20世纪的音乐同样是一个辉煌的时期，这一时期“现代音乐”一词被广泛地使用。所谓“现代”即表示一个新世纪的开始。

用新的方法去创作音乐、感受音乐，是一种人类精神活动的新的表现。在音乐上，音乐风格的变迁，决定了音乐内部各个组成要素的创新。各种音乐手法、音乐结构等较之以前有了前所未有的突破。作曲家获得了更多、更新、更丰富的创作手法：如和声的革新、半音阶、六全音阶、十二音体系等技巧的出现；无调音乐、多调音乐等等。有时一种创作手法刚刚开始，几乎便同时结束。所有这些，都使20世纪的音乐具有瞬息万变、五彩缤纷的特点。但由于这些技法常常超越了人们的听觉习惯和熟悉的音乐思维范畴，因此身为20世纪的人，对于这一代的音乐也无法全部了解，所以现代音乐不可避免地与听众之间具有一定的隔阂。

现代音乐由19世纪末、20世纪初形成的印象派开始，法国作曲家德彪西不但是印象派最重要的代表人物，同时是他打开了20世纪音乐的大门，他是现代音乐的首创者。这时期的代表人物还有法国作曲家拉威尔，但拉威尔的印象主义倾向仅仅是他风格的一个方面。印象派的形成一是受到法国印象主义绘画的影响，二是受象征主义诗歌的启发。印象派追求气氛和色彩，音乐中的一切创作手法都是追求这一目的的工具。在印象派音乐中，不协和音取得了与协和音平等的地位。印象派的节奏打破了均衡性；印象派的曲式反对对称性；印象派的色彩要求透明性；印象派最终完成了古典调性与和声功能的解体。因此印象派音乐对20世纪的西方音乐有着无法估量的影响。

紧跟在印象派之后产生的，在美学思想和创作技巧上都与印象派截然不同的是表现主义绘画的同步艺术—表现主义音乐。他的代表人物有奥地利的勋伯格、贝尔格、韦伯恩等人。表现主义音乐的矛头直指印象主义的客观性，表现主义是表现自我内在的意义，与印象派表现外在事物的观念相对立。表现主义认为艺术不应该“描写”，也不应该“象征”，而应该直接表现人类的精神与体验。也就是说把作者的心灵世界，即所谓内在精神表现出来，而这种心灵世界和内在精神却是和疯狂、绝望、恐惧与焦灼不安等病态感情以及“人类的不可思议的命运”结合在一起。

表现主义音乐与旧有的传统完全相反，它舍弃传统的主、属音观念，使无调性占有绝对优势；旋律变成一连串独特音的连续；节奏无法捕捉形式也很自由。但它那基于新的理论建立起来的形式，却具有独特的、流动的、无限发展的奇妙特色。在乐队编制和配器上，与后浪漫派庞大的结构与夸张的音响不同，采取精致、纯朴的小编制，具有明显的室内乐性。他的色彩不像印象主义那样幽玄、茫漠，而是单纯、明快而强烈。

20 世纪初，以勋伯格为代表的表现主义音乐在维也纳兴起的时候。以布索尼、斯特拉文斯基为代表的新古典主义也在巴黎兴起。新古典主义乐派始于 1920 年左右，直至今天仍具有雄厚的力量。新古典主义在美学思潮上，不但否定浪漫主义音乐的标题性和主观性，也否定后期浪漫主义及其引伸出来的表现主义那种夸大的幻想和表现。新古典主义主张音乐创作不必去反映紊乱的社会和政治，主张采取“中立”或“艺术至上”的立场。创作应回到“古典”中去，回到“离巴赫更远的时代”去，那里有音乐纯粹的美，不混杂诗或绘画。作曲家应摆脱主观性，而以冷静的客观性把古典的均整平衡的形式，用现代手法再现出来。

苏联的普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇则把现代的、民族的、社会性意念的东西，和古典的、严肃的、理性的思维结合在一起，大大地扩充了新古典主义音乐的范畴。法国作曲家拉威尔那巧夺天工的手法，明确的主题性，古典的三和弦的和声体系，以及对古典形式的尊重，也可以纳入新古典主义的范畴。

在 20 世纪的音乐中，还有一些其它倾向的音乐，如爵士音乐、序列音乐、电子音乐、具体音乐等等，因大多是以乐队形式创作的，这里不一一列出。



**麦克道尔，爱德华·亚历山大**（MacDowell，Edward Alexander）1861 年生于纽约，1908 年卒于纽约。美国作曲家、钢琴家。

麦克道尔是第一个在国外取得声望的美国作曲家。他的音乐基本上是 19 世纪欧洲浪漫主义风格，但有他自己的抒情气质，旋律优美动人。

麦克道尔自幼学习钢琴，曾不定期跟特里萨·卡雷尼奥上课。1876年入巴黎音乐学院，1879年入法兰克福音乐学院，从海曼学钢琴，从拉夫学作曲。曾任达姆施塔特音乐学院钢琴教师。1882年在魏玛拜访李斯特，由于李斯特的推荐，钢琴曲《第1现代组曲》和第1钢琴协奏曲得以出版。1885～1888年寓居威斯巴登。1888年返美在波士顿定居。1889年第2钢琴协奏曲在纽约首演时亲自担任钢琴独奏。1896年出任纽约哥伦比亚大学新建音乐系主任，1904年因与校方意见不和而辞职。后因车祸致伤，在生命的最后三年中神智不清。

麦克道尔的作品中以钢琴曲最富有代表性，设在新罕布什尔彼得伯勒的"麦克道尔纪念馆"就是为纪念他而建立的，在那里作曲家和其他艺术家可以安静地从事创作。

**第2钢琴协奏曲 Op. 23**

麦克道尔是一个以写钢琴作品为主的作曲家，他曾说："为管弦乐队写作是一回事，而让它们获得演出又是另一回事。一部作品在两三年内只演奏一次，不免令人扫兴。如果我为钢琴写大型作品，我就可以随时随地自己来演奏。"

《第2钢琴协奏曲》是麦克道尔致力于大型钢琴作品创作的一部早期作品。据说在1884年的一天，麦克道尔和他的妻子在伦敦看了莎士比亚的名剧《无事生非》，当时麦克道尔非常激动，他决心以剧中描写的生性狂放而富于机智的男主人公帕度亚贵族培尼迪克，和爱说俏皮话、无忧无虑的女主人公贝特丽斯为题材，创作一部交响诗。然而他未能如愿，结果创作出的是这首《第2钢琴协奏曲》，他还将未完成的交响诗中的一些素材用于协奏曲的第二乐章中。这首钢琴协奏曲中充满了浪漫主义激情和优美的主题素材，是麦克道尔最常演奏的作品之一。乐曲由三个乐章组成。

第一乐章　平静的甚缓板(Larghetto camato)，6/8拍，d小调。这个乐章的音乐具有鲜明的对比性，这里有暴风雨般的热情，同时由于技巧高超而显得光辉灿烂；而在由钢琴上的3个热情的华彩乐段隔开的一些较宁静的段落，又充满了阴郁的抒情性。第一主题先由加弱音器的弦乐器开始，然后由钢琴即兴展开。这是一支充满乡愁的旋律，它作为贯穿全曲的一个乐思，

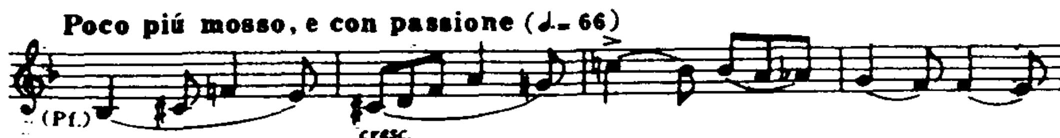
在第三乐章的引子乐段中重现。

**例 1056**




第二主题优美、明亮并且活泼流畅，与第一主题形成对比。

**例 1057**




第二乐章　游戏似的急板(Presto giocoso)，降 B 大调，2/4 拍，回旋曲式。麦克道尔在这个乐章中一反传统地以一首急板谐谑曲取代了通常的慢板乐章。在这里钢琴独奏的表现更是华丽辉煌，而切分音的广泛运用又给音乐增添了一点爵士乐的色彩。这个乐章共有 3 个主题，第一主题是由钢琴呈示的轻松的主题，它那生气勃勃的精灵般的活力，使随后出现的两个主题也受到感染，显得熠熠生辉。

**例 1058**
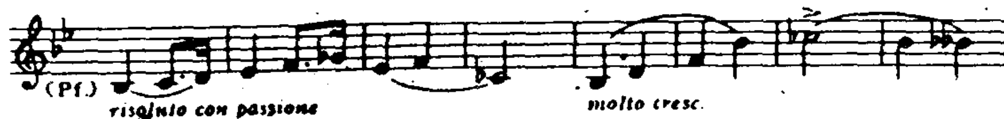



第二主题是由 4 支圆号奏出的。

**例 1059**




第三主题仍由钢琴强有力的奏出。

**例 1060**




这 3 个主题在乐章中交替出现。

第三乐章　以低弦乐器奏出的深沉、孤寂的引子作为开始，它带出钢琴上响亮有力的应答。在这样回顾了第一乐章的乐思后，以钢琴低音区中的一个颤音为衬托，单簧管和其他管乐器轻声奏出欢快的主要主题。

**例 1061**




圆舞曲型的第二主题由管弦乐在 b 小调以光辉灿烂的全奏强奏出。最后全曲在凯歌般宏伟的气氛中结束。

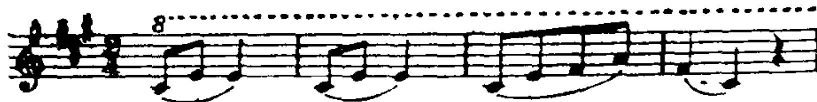
**森林素描 Op. 51**

这是麦克道尔的作品中最为人们熟知和喜爱的钢琴小品集，共有 10 首乐曲，将美国东部森林地带的风景，用美丽的音乐方式描绘出来。

1.《野玫瑰》

乐曲采用 A 大调，2/4 拍。是优美而单纯的钢琴小品，全曲充满了诗情画意。优美、富于乡村风格的主题旋律，描绘了幽静的森林中盛开的野玫瑰，散发着沁人心脾的芳香。此曲后来被改编为小型管弦乐曲，也曾被填上歌词，成为独唱曲。

**例 1062**




这个用五声调式构成的旋律，据说是作者根据印第安人的民间音乐所作。

2.《鬼火》

升 F 大调，9/8 拍。乐曲用轻快、幻想的主题旋律描绘了夜晚在森林中忽明忽暗的鬼火。

**例 1063**



3.《旧游之地》

乐曲采用降 A 大调，4/4 拍。曲中略带古典之美、富于浓郁感情的主题旋律，充满着幽静和梦一般的回忆。

**例 1064**



4.《秋天里》

升 f 小调，6/8 拍。这是一首快速明朗的乐曲。曲中轻快、活泼、洋溢着无限欢喜的主题旋律，描绘了犹如在秋高气爽中快乐的舞蹈嬉戏似的感觉。

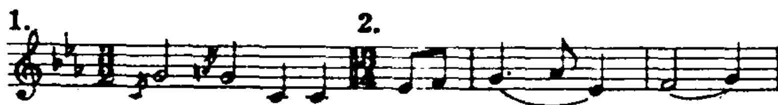
**例 1065**



5.《印第安小屋》

c 小调，3/2 拍。乐曲中有两种不同的音乐形象，先是以强音描绘小屋的主人昔日的生活，之后转为 3/4 拍子，奏出寂寞的叹息似地旋律。

**例 1066**



6.《睡莲》

升 F 大调，2/2 拍。平静温和的印第安旋律，令人联想到森林的沼泽地中盛开着的可爱的花朵，曲中有像梦中摇摆似地节奏。中间部分转为 3/2 拍。

**例 1067**



7、《黎玛斯叔叔的故事》

F 大调，2/4 拍。《黎玛斯叔叔》是麦克道尔最为喜欢的童话集。乐曲中充满了幽默愉快地、童话似的快乐气氛。

**例 1068**



8、《荒芜的庄园》

升 f 小调，4/4 拍。乐曲描写被主人遗弃的，杂草丛生的荒芜庄园里寂寞的情景。主题旋律中充满了悲伤的情感，麦克道尔提示要："用深厚的感情，徐缓地带着悲伤的感情来演奏"。
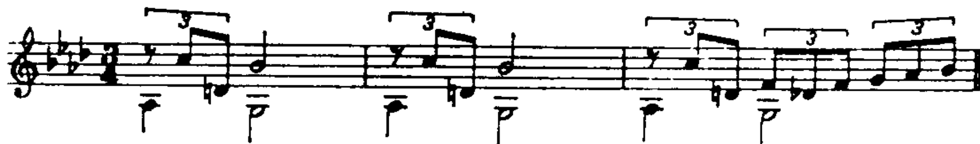
**例 1069**



9、《牧场的小河》

降 A 大调，3/4 拍。乐曲用优美、快乐的旋律描绘牧场小河边明朗的景色。

**例 1070**



10、《日暮叙语》

f 小调，4/4 拍。这首乐曲的主题有充满痛苦和哀伤回忆的感觉，旋律带有伤感地，庄重而寂静的奏出。

**例 1071**





**德彪西，克洛德·阿希尔**（Debussy，Claude Achille）1862 年生于圣热曼昂莱，1918 年卒于巴黎。法国作曲家、评论家。

德彪西是 20 世纪最伟大、最重要、最富于创造性的作曲家之一，是印象主义音乐的创始人。他独特的、被称为印象主义音乐的风格特点是：音乐较少激情，避免文学性的叙事，它借助标题和丰富的色调变化引起联想，暗示多于直率的表达。在音乐语言方面，德彪西的曲调多以片断零碎的短句作自由的不对称的发展。和声常用带色彩效果的不协和音及平行和弦，尽量减弱功能，增强色彩。德彪西的音乐虽然以调性为基础，但是大大扩展了调的范围，除大、小调外，还常用各种中古调式、五声音阶和全音音阶。节奏不规则地细分，使音乐显得模糊朦胧，但在有的作品中则形成一种宽广而富于生气的律动，他的音乐具有勾起人们联想的力量。对自然景物画面的描绘，引起人们遐想的声音，对早已消逝的梦境的回忆以及某些生活场面的再现等，是德彪西作品内容的的主要领域，这个领域虽然狭窄，但他在这个范畴中达到了那一时代的最高成就。

德彪西的双亲经营一家小陶瓷店，后破产倒闭。父亲又因参加巴黎公社

起义而被监禁，这使德彪西幼年生活动荡不安，未受多少正规教育。8 岁起从肖邦的学生，魏尔伦的岳母莫泰·德·弗勒维耶夫人学习钢琴。1873 年入巴黎音乐学院，师从拉维尼亚克、马蒙泰尔和迪朗。在此期间有弹钢琴错音、和声与乐理问题上无法无天的名声。1880 年与 1881 年暑假去俄国打工，在柴科夫斯基的赞助人梅克夫人家当家庭钢琴教师，并随她到意大利、奥地利旅行，接触到俄罗斯音乐。他对柴科夫斯基没有兴趣，但深受穆索尔斯基的影响。17 岁时因未获钢琴奖而使双亲对他成为钢琴家不抱希望，但次年获得总谱读法一等奖，使他得以进入作曲系。1884 年以康塔塔《浪子》获罗马大奖。1885 年去罗马进修，1887 年返回巴黎。在罗马梅迪奇庄园得以结识李斯特、威尔弟等人。1888 年和 1889 年去拜罗伊特参加音乐节。在 1889 年巴黎博览会上听到爪哇加美兰乐队给他留下很深的印象。这几年中，他还受到一些"印象主义"运动的画家朋友，以及更重要的是和"象征派"作家与诗人交往的影响。但到了 1889 年后，他不再同意象征主义者对瓦格纳的顶礼膜拜，他承认瓦格纳了不起，但也承认瓦格纳的道路对别人是一条"死路"这一事实，他刻意培育显然是法国式的音乐观，他称自己为"法国音乐家"。

1899 年德彪西与裁缝罗萨莉(莉莉)·泰克西埃结婚，5 年后离婚，和一位银行家的妻子、歌唱家爱玛·巴尔达克夫人相好，俩人于 1905 年结婚，同年交响素描《大海》首次演出。此前他创作的 3 首管弦乐《夜曲》，以及其它乐曲的千变万化的和声和变幻莫测的音色，可以与印象派画家和象征主义诗人的令人难以捉摸的风格相提并论。德彪西的印象主义逐渐成为他创作的主导原则。在钢琴音乐中，他发现了过去作曲家很少注意或根本不注意的音响。他的音乐具有勾起人们联想的力量，但却并非模糊不清，而是显示出最大可能的精确、严谨的技法。虽一度曾将他的乐曲弹奏得一片朦胧，但今天的许多演奏家，如指挥家布莱兹、钢琴家米歇尔·贝罗夫等，证明德彪西的音乐要表现得极其清晰才能获得良好的效果。德彪西还是一位著名的音乐评论家，他的评论性著作虽然有时失之偏颇，但却总是直率而且风趣，比如他将格里格的音乐比做"塞满雪花的粉红色甜品"。

1910 年德彪西患了癌症，1914 年战争爆发时已是半个病人，但仍在爱国热情的启迪下创作了一些作品。在备受疾病折磨之后，于 1918 年 3 月 25

日在巴黎逝世。

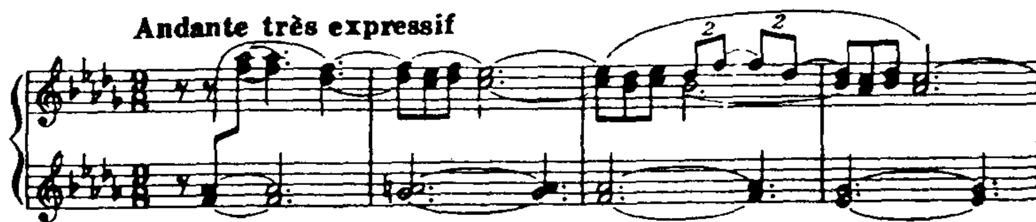
**明月之光**

这首钢琴曲是德彪西早期代表作《贝加摩组曲》中的第 3 首，但是却经常单独拿来作为独立的钢琴曲在音乐会上演奏。“贝加摩”是意大利北部的一个地区，那里有着秀丽的风光。德彪西在 1884 年获罗马大奖，因此获得了去意大利公费留学的机会。在留学期间，他曾游历了贝加摩，并留下了美好的印象。这部组曲就是他这一印象的产物。

《明月之光》一译“月光”，虽是属于德彪西早期的作品，但已初步显示了他的印象派艺术风格。意大利音乐评论家加蒂(1892～1973)评论这首作品时说：“那上行琶音是如此轻盈，犹如向天空喷涌的清泉，然后在主属音交替中恢复平静，主题在这一背景中延伸扩展，宽广而富有表情。”以“月光”为主题的作品很多，但德彪西那细腻的、充满浪漫色彩的和精致的和声描绘，以及变幻无常的节奏音型处理，却是别具一格。从此，这部对大自然美好景色写照的作品使德彪西闻名于世。

乐曲一开始在行板速度上呈现的乐思温和而幽静。这一委婉的旋律，轻轻波动、缓缓起伏，描绘了月夜特有的诗情画意。

**例 1072**




中间部分是一个富于抒情意味的段落。左手弹奏的流动的分解和弦音型，似乎是抒写人们在静夜中的沉思，心潮澎湃、浮想联翩。最后再现开始时的旋律，并加上了左手分解和弦的衬托。

**亚麻色头发的少女**

这是德彪西所作包括 12 首乐曲的钢琴曲集《前奏曲集》第一集中的第 8 首。德彪西于 1901～1913 年之间连续创作了 24 首钢琴小品，他自己称之

为“前奏曲”。但是，他的这些前奏曲无论从构思上还是从形象上看，和肖邦的“前奏曲”没有一点相似之处。德彪西写作“前奏曲”时已经50岁左右，是艺术上完全成熟阶段。他纯熟地运用了钢琴音响色彩调色板上的一切手段，创造了新颖独特的语言，栩栩如生地刻划了一系列别有情致的音乐形象，开拓了“前奏曲”体的表现领域。这首《亚麻色头发的少女》就是其中最具特色的一首作品。

德彪西在创作此乐曲的18年前，曾经根据法国诗人勒贡特·德·列尔(1818～1894)的诗作谱些过一首同名艺术歌曲。诗中这样写道：

“是谁坐在盛开的苜蓿花丛中，

自清晨起就在放声歌唱？

那是一位有着亚麻色头发的少女，

她的樱桃般的嘴唇美妙无双。

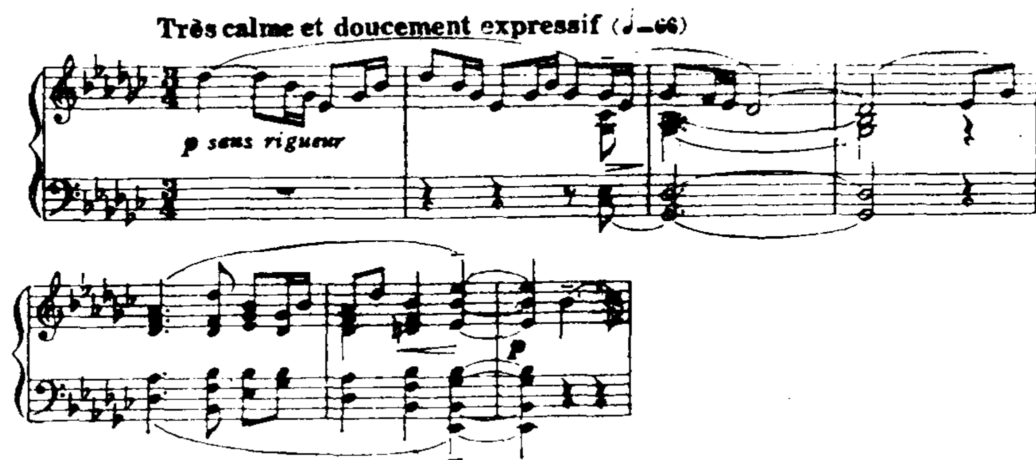
在夏日明朗的阳光下，

云雀的歌声在回荡，

爱情在她的心中发芽滋长。”

有人认为德彪西是根据诗歌中的少女形象创作了这首乐曲。乐曲的一开始立即呈示清新而优美的具有五声调式特点的主题。

**例1073**
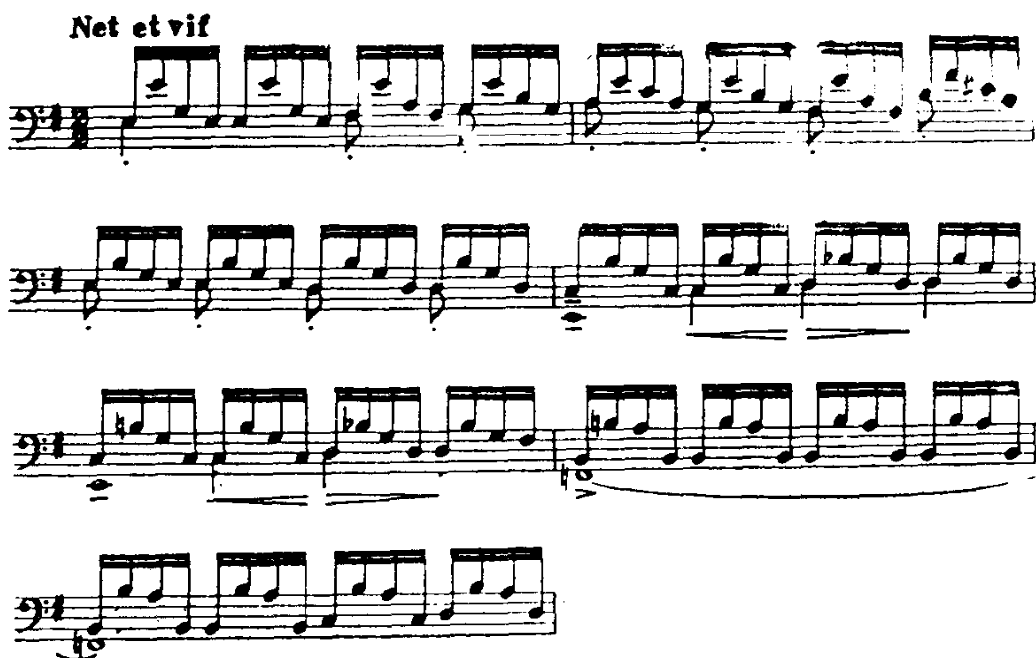


流畅的旋律和着轻松的三拍子节奏微微起伏，温柔宁静中透出少女青春的活力，使人联想到沐浴着阳光的少女那充满憧憬和幻想的微笑。同时也很容易将人带进前期拉斐尔画派的作品《圣洁的达姆采儿》的画面中。在四度、五度并行的和弦组成的调式和声形成的和谐气氛中，这一抒情的主题进一步发展和再现。最后在清新柔美的气氛中结束。

**雨中花园**

这是德彪西钢琴作品《版画集》中的第 3 首，是被经常演奏的一首乐曲，作于 1903 年。乐曲以两首古老的民歌为素材，通过雨、云、阳光、晴空的瞬息变幻，逼真地描绘了法国的田园景象以及孩子们天真烂漫的形象。人们可以联想到孩子们在花园游戏，一阵从远至近的暴风骤雨袭击过来，孩子们逃散了；最后雨过天晴，彩虹万里，光芒四射的太阳露面，它为了战胜暴风骤雨而欢笑，而孩子们又高高兴兴地继续做着他们的游戏。

**例 1074**



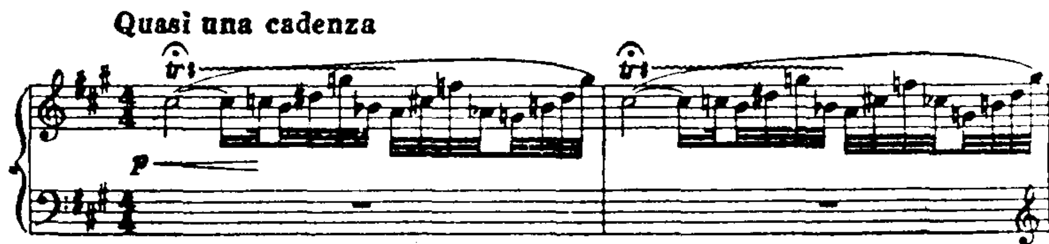

**快乐岛**

《快乐岛》这个标题，是德彪西对法国罗浮宫中，法国画家华特（1684～1721）的名画《乘船赴西德尔岛》引起的想像而取的。在克里特岛西北的西德

尔岛，是古代希腊爱的女神“维那斯岛”，情人们都向往于此岛。这首乐曲是以这种幻想，把钢琴技巧发挥到最大的限度，全曲充满了爱的欢乐。

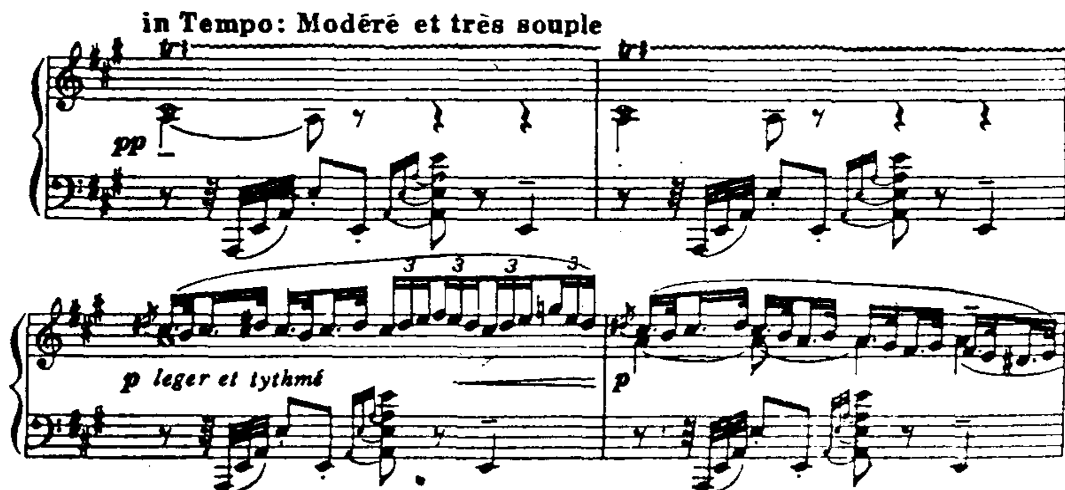
乐曲的开始部分，节奏自由自在地在跃动中变化，钢琴的技巧已扩大成近似管弦乐。

例 1075




其音色有多样性的幻想，富于变化的音的组合所产生的音响如魔术一般。装饰音及节奏急速的变化、速度的巧妙运用等给乐曲增加了多种色彩。

例 1076
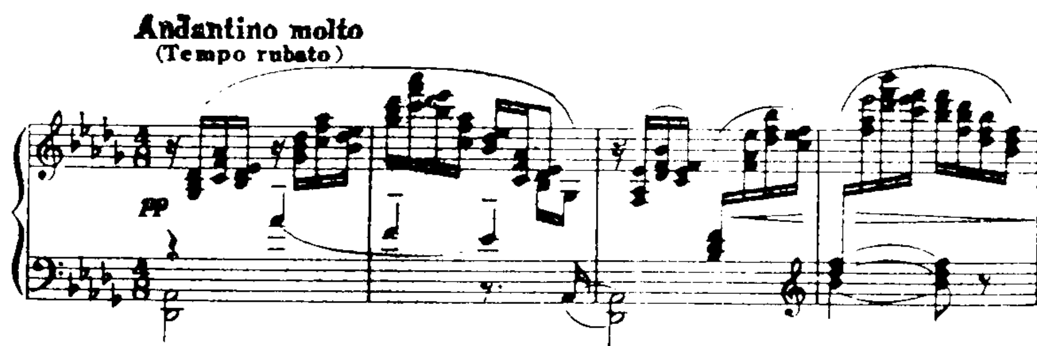



**水中倒影**

这首乐曲是德彪西创作的《意象》第一集中的第 1 首曲子。1905 年，德彪西创作了《意象》第一集的 3 首乐曲，其中包括《水中倒影》、《拉莫颂》、《动态》。后又创作了《意象》第二集，其中包括 3 首乐曲：《林间钟声》、《月落古庙》、《金鱼》。同年 9 月德彪西在给出版商的信上说：“我确信本曲能在舒曼的左侧，在肖邦的右侧占有一席座位”，从中可看出他的自信及满足之意。

乐曲开始时，浮动的和弦犹如潺潺流水，中间的旋律预示着水中倒影。一系列滑音和弦像一阵柔和的清风，使水面泛起粼粼银光。缓慢的主旋律在不断变幻的和声的衬托中，纤细地刻划出水中倒影的清澈轮廓。德彪西认为这首作品体现了"和声化学"的最新发现，其中也有对全音阶和五声音阶的尝试。

例 1077
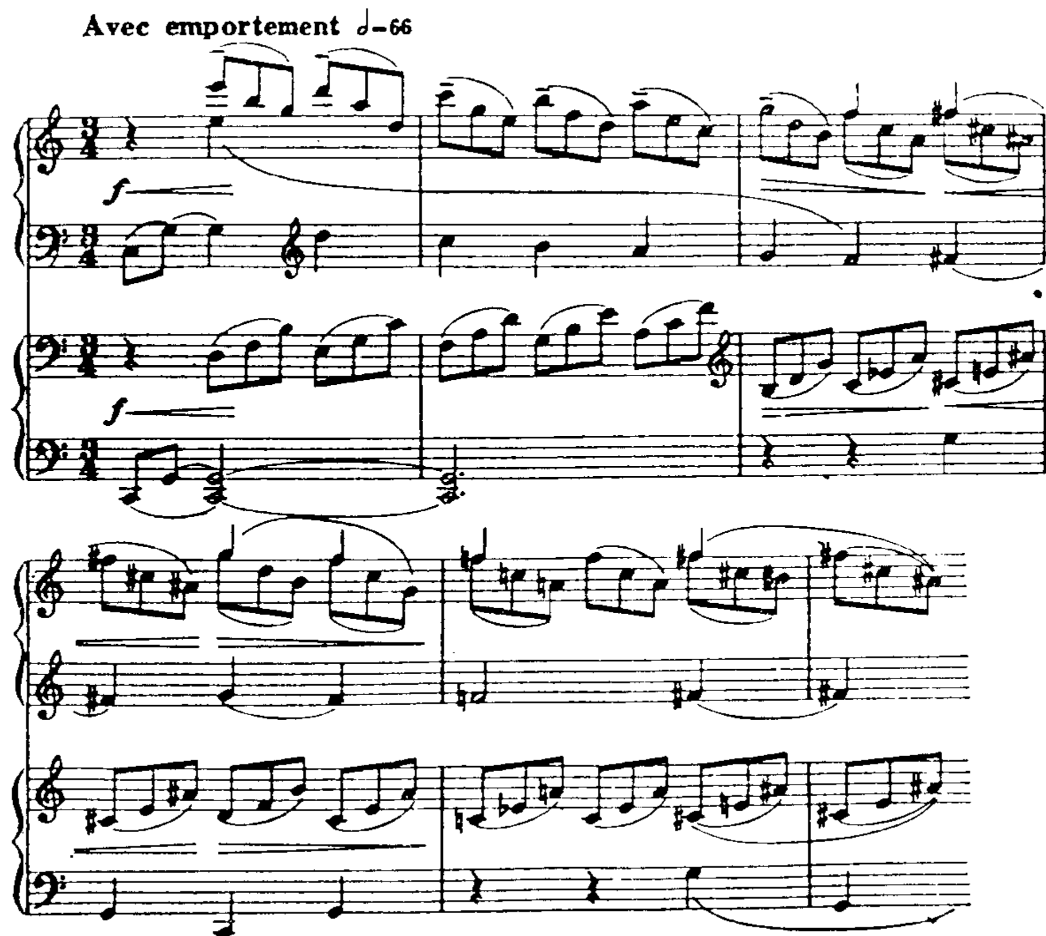



**白与黑**

这是由双钢琴演奏的作品，原来的标题是《白与黑狂想曲》。1814 年，在德彪西 52 岁时，发生了第一次世界大战。一段时期间里他无法提起精神创作而疏远了钢琴。这一年年末，他创作了一首"为颂赞比利时国王阿尔贝尔一世陛下与士兵们"的《英雄摇篮曲》。

这部作品是因大战被窒息的德彪西后来创作欲重新燃起时的作品。他在给友人的信中说："一年多之后，我再一次发现了对于音乐思考的可能性及其权利，我不能不作曲了……"。

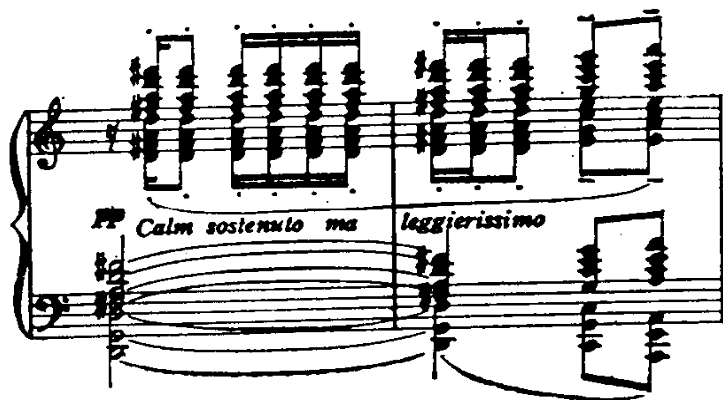
第 1 曲献给著名指挥家库塞维兹基。从古诺的歌剧《罗米欧与朱丽叶》中引用了下面一节："在那里不动，又不参加舞蹈之人，低声诉说着不高兴的事。"乐曲采用 3/4 拍，舞曲风的节奏，形式极其自由。乐曲从 C 大调主和弦开始，富于变化的各和弦时时在变换着色彩。

例 1078



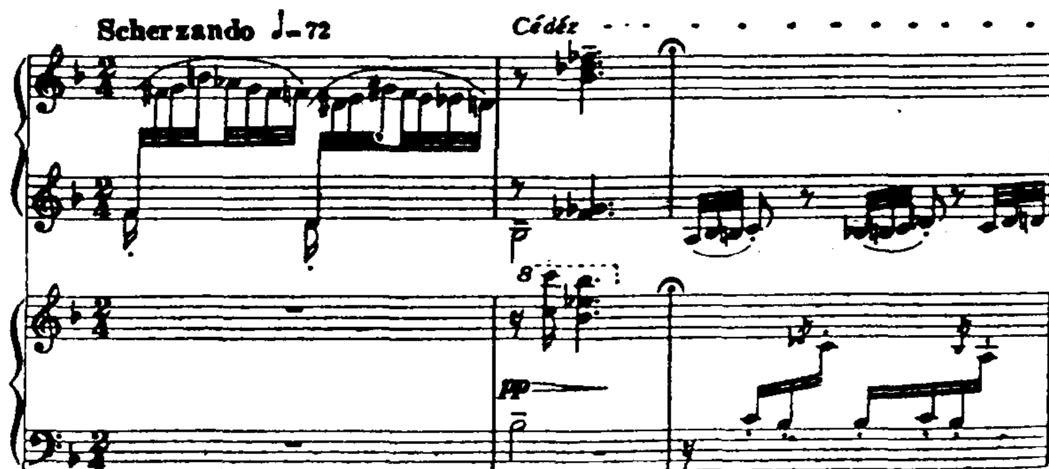

第 2 曲是徐缓而阴暗地，引用了威扬"针对法兰西的敌人所歌唱的叙事诗"里的诗句。此曲献给被德军杀害的中尉夏洛。乐曲表现了对战争的激愤以及爱国之情和胜利的热望。采用 6/8 拍子、2/4 拍子的变换，和声的大胆使用等多种技法，绝妙地表现出了黑暗、阴郁的情绪。

例 1079



第3曲献给斯特拉文斯基。在题辞中引用了杜丽安的诗:“冬天啊,你只不过是一个令人不快的奴仆”。在1908年,他也利用此诗谱写过混声合唱曲。这是一首谐谑曲风的乐曲,到处可以看到德彪西圆熟的钢琴技法和独特的和弦连接,以及优美明快的歌唱性旋律。全曲有着极为丰富的色彩。

**例1080**
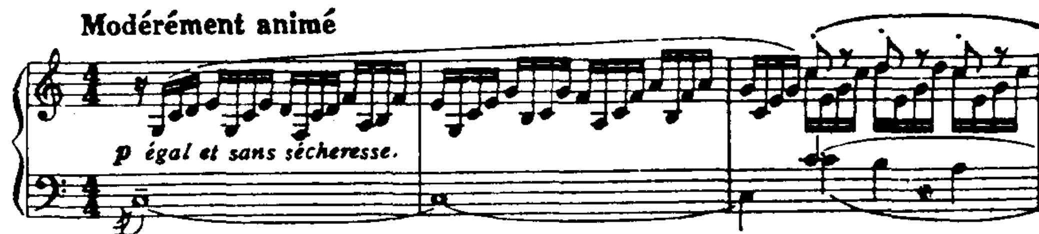



**儿童乐园**

这是德彪西于1910年为5岁的女儿艾玛·克罗德而作的钢琴组曲,大概是受穆索尔斯基的歌曲集《儿童歌谣》的启发。曲集共包括6首小曲。

1.《练习曲“博士”》

乐曲中的音调模仿意大利钢琴家克莱门蒂的练习曲,以刻板的分解和弦音型奏出,表现了儿童无可奈何地弹奏练习曲并感到非常厌烦的心理。德彪西将这单调的练习曲加上了“博士”的学位,暗喻了对这类枯燥、死板的练习曲的讽刺之意。
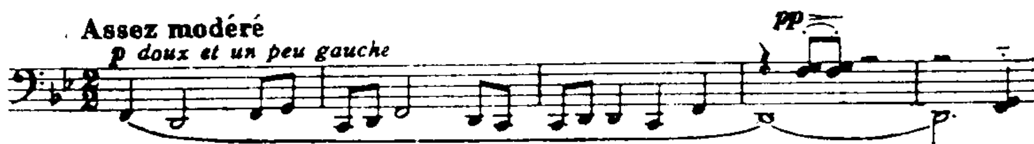
**例1081**



2.《小象催眠曲》

乐曲中开始时的那种稳重的低音旋律，使人联想到小象的步伐。之后是天真的孩子为小象唱的一首催眠曲。最后的两个未解决的和弦，好像是孩子和小象不知何时都进入了梦乡。
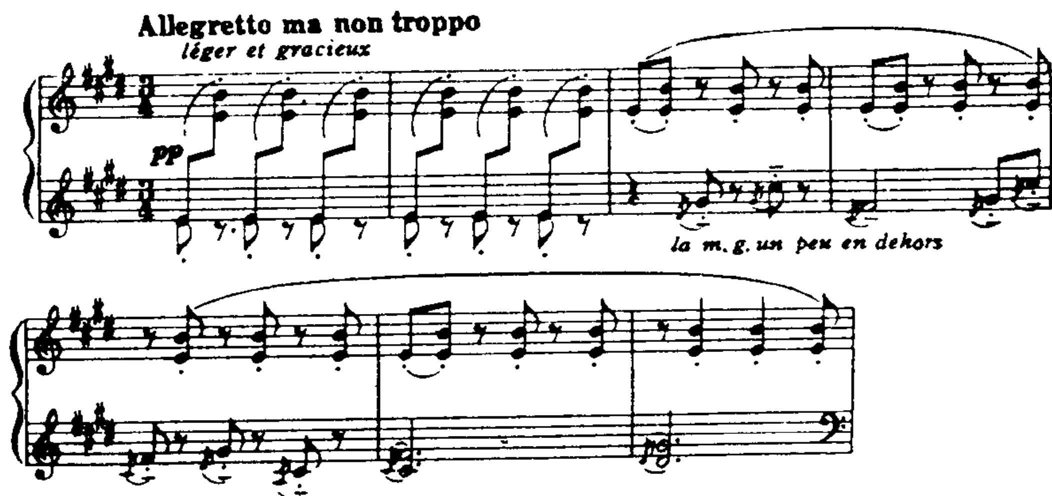
例 1082




3.《洋娃娃小夜曲》

这是一首孩子对着可爱的洋娃娃唱的小夜曲，全曲贯穿着拨弦乐器的音响，在伴奏音型上，一支朴素而优美的旋律在回荡。

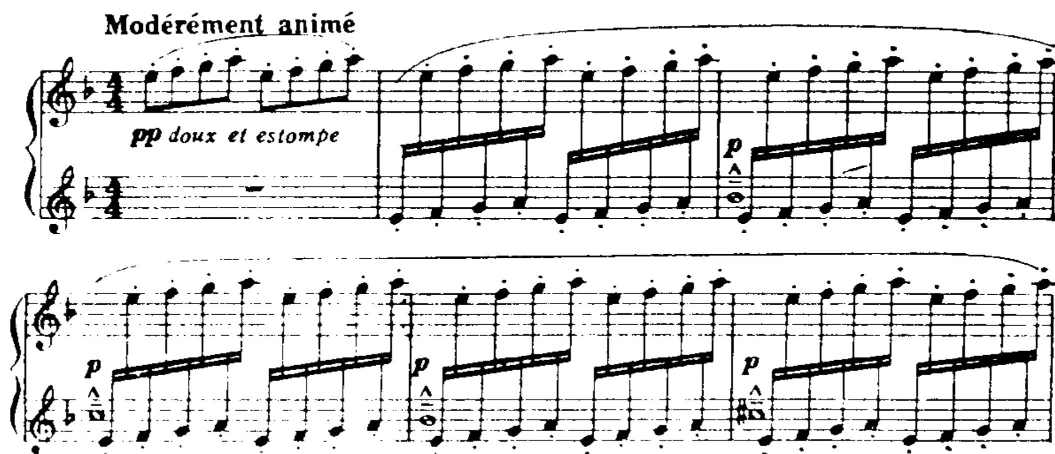
例 1083




4.《雪花飞舞》

乐曲最初的 4 小节单音在描写雪花飞舞。表现孩子在冬天里凝视窗外飞舞的雪花，热切地盼望春天早日来临的心情。
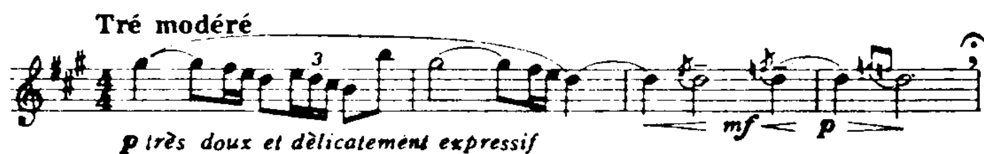
**例 1084**




5.《小牧童》

钢琴生动地模仿出玩具牧童在吹奏一支小牧笛时的音调。
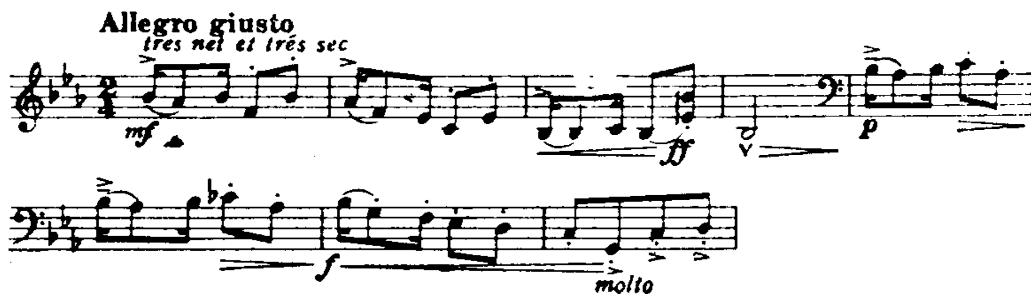
**例 1085**




6.《木偶的步态舞》

乐曲描写一个滑稽的黑人小木偶在跳舞的形象。这是在欧洲音乐作品中选用黑人舞蹈音乐最早的实例。中段还引用了瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲的主题，这里是德彪西以此表示对当时盛行的瓦格纳歌剧的嘲弄。

**例 1086**



**杜卡斯，保罗**(Dukas，Paul)1865年出生于巴黎，1935年卒于巴黎。法国作曲家，评论家。

一说起杜卡斯的名字，人们就会自然的联想到他根据歌德的叙事诗所创作的交响诗《魔法师的弟子》。杜卡斯在本质上是一位纯音乐的作曲家，而且是对自己要求极其严格的创作者。他在世70年，留给后人的作品数目是非常少的，而且他晚年又将没有发表的作品全部废弃了。因此，他留存下来的作品都是他精心雕琢的杰作。

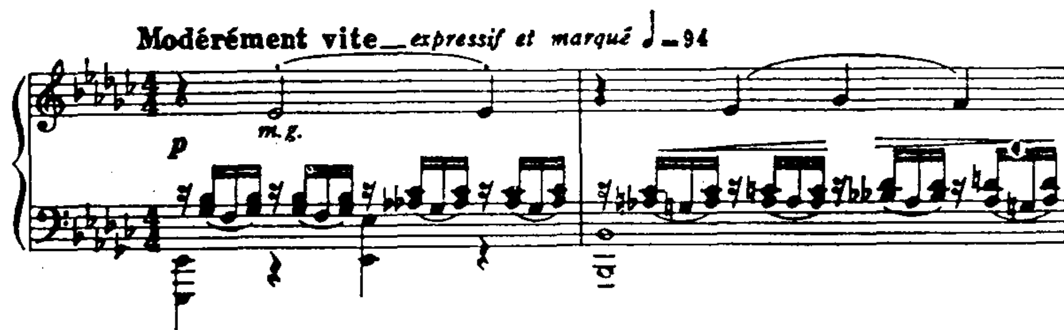
杜卡斯1882～1889年就学于巴黎音乐学院，1888年获罗马大奖二等奖。后在该院任短期乐队课。还在音乐师范学校教授作曲，同时为多家报纸撰写评论。他早期的创作受瓦格纳的影响，但不损及他独特风格的清晰特征。1897以交响诗《魔法师的弟子》一举成名。最著名的作品还有创作于1907年的歌剧《阿丽安与蓝胡子》，以及创作于1912年的芭蕾舞剧《仙女》，和不同凡响的《降e小调钢琴奏鸣曲》。

**降e小调钢琴奏鸣曲**

这是杜卡斯35岁时的作品，在这首作品中他频繁地使用经过音、装饰音，把古典和声发展到极限而构筑了更精美的音响。奏鸣曲由典型的古典奏鸣曲样式的4个乐章构成。
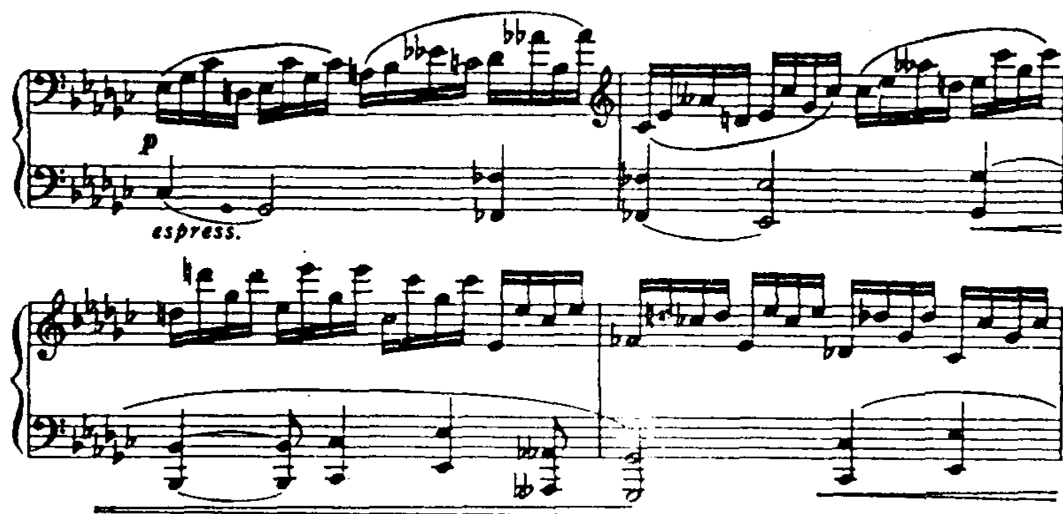
第一乐章　适度的快速(Moderement vite)，降e小调，4/4拍，奏鸣曲式。呈示部的主部主题由单纯的动机开始，其表情宏大。

**例1087**




副部主题在左手用八度奏出，右手琶音与左手旋律交替又反复。
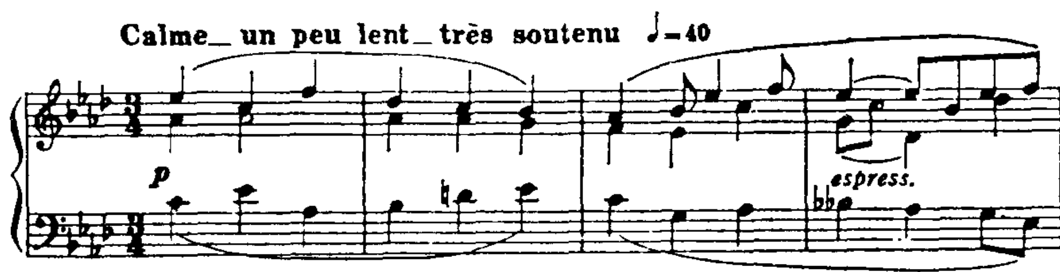
例 1088




展开部以第一主题的动机为主要材料，同时混合了副部主题的节奏模式。再现部是呈示部的忠实再现，最后是以第一主题动机构成的结尾。

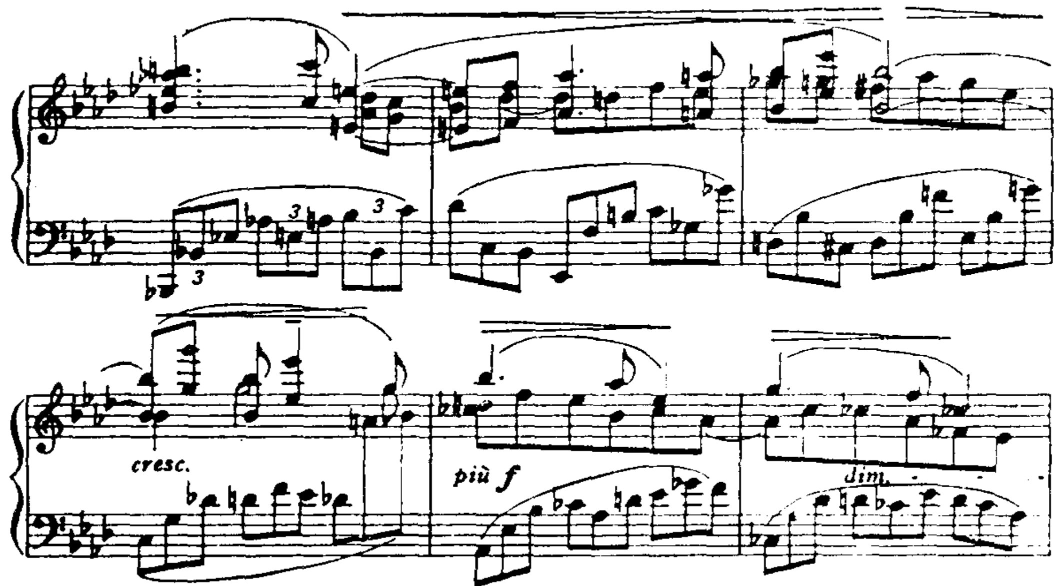
第二乐章　平静、更徐缓、充分的保持音(Calmeun peu lenttres soutenu)，降A大调，3/4拍子，奏鸣曲式。一开始上声部与下声部反向进行，平静地呈示第一主题。

例 1089




第二主题用附点节奏与切分节奏混合在一起，富于弹性、充满了歌谣的性格。

例 1090




展开部中对两个主题进行和弦装饰，之后出现主题的变奏。进入再现部后，两个主题以几乎与展开部同样的形态出现。

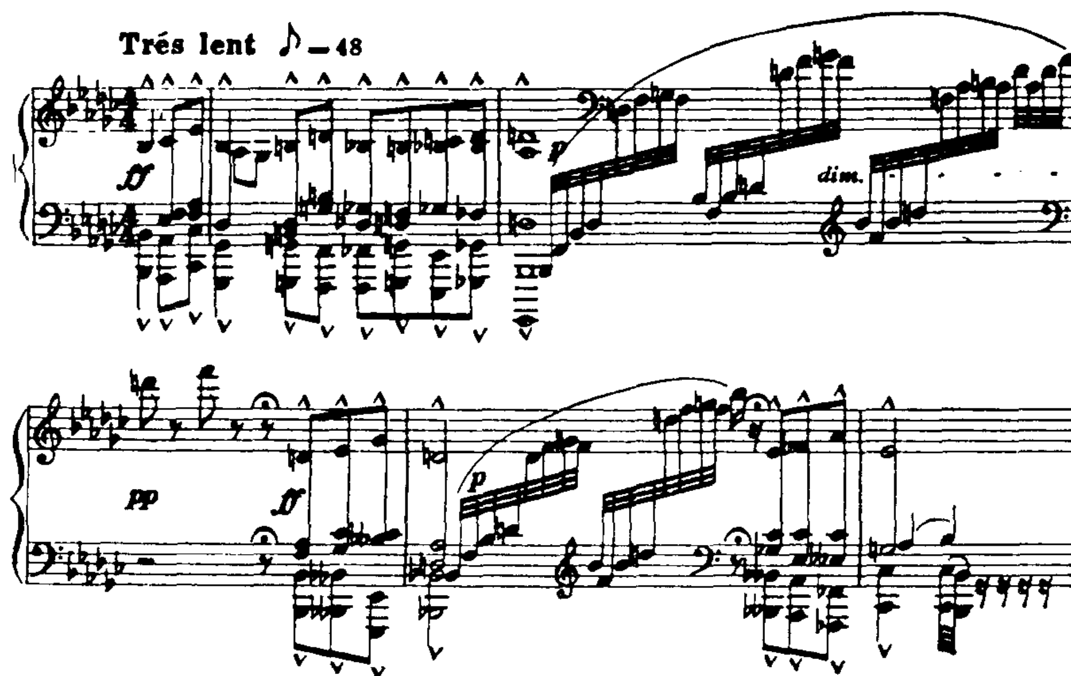
第三乐章　活泼、轻快(Vivement, avec legerete)，b 小调，2/4 拍，复三部曲式。这是用近代托卡塔的形态构成的充满光彩的乐曲。第一部分有尖锐的强音、和强弱激烈交替的波浪型律动。中间部分以平静而朴素的八度开始，接着出现神秘的旋律。

例 1091
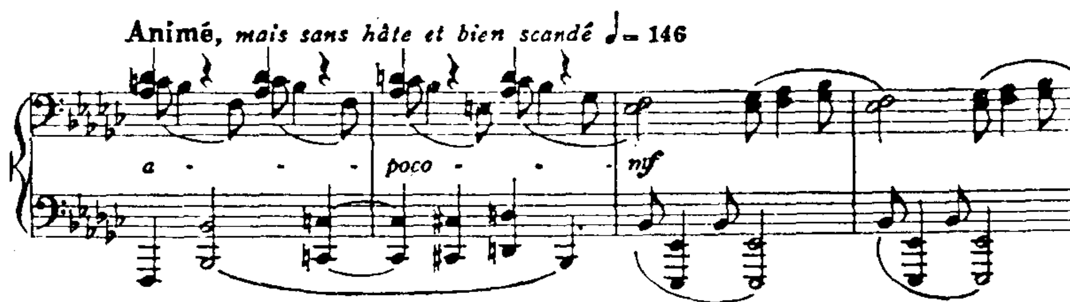



第四乐章　慢板，降 e 小调，4/4 拍，回旋奏鸣曲式。一开始的序奏部分是即兴性的，它预示了这个乐章的绘画性质和豪爽的风格。

例 1092



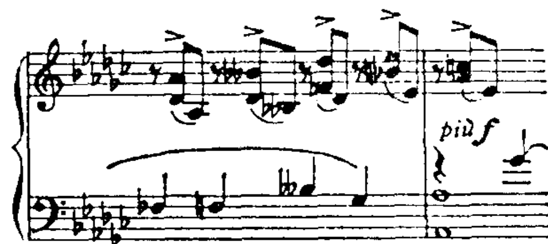

之后呈示生动的第一主题。

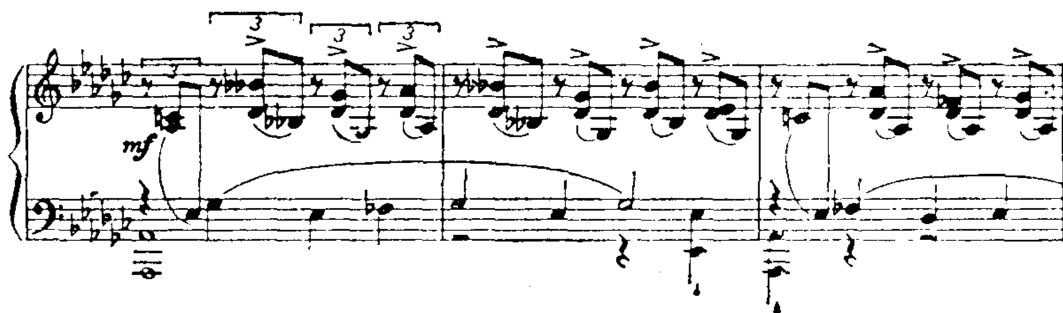
例 1093




经过间奏部分,更加活泼的第二主题出现。

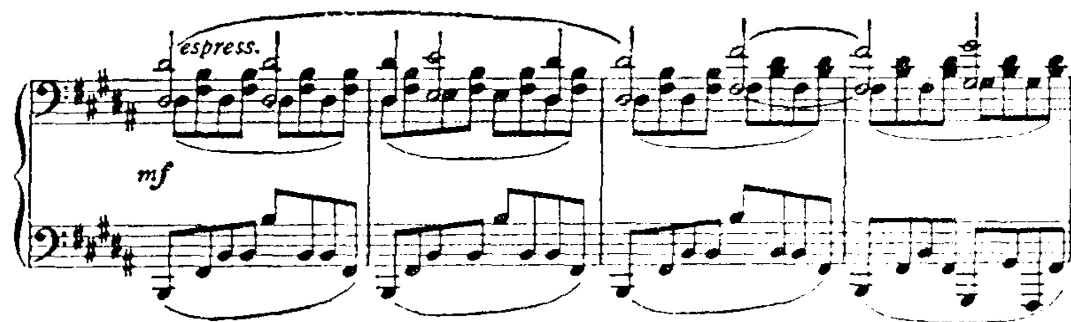
例 1094






此主题转入升 g 小调后反复，不久，速度转慢，并平静地出现圣咏似的第三主题。

**例 1095**




展开部较短，但简洁地处理了前面出现过的各个主题。在再现部中，主题忠实的按顺序再现，以第三主题为主的尾奏，使用经过和弦、装饰和弦形成了色彩丰富的强大的高潮。据说，这是出自重要法国作曲家手笔的第 1 首钢琴奏鸣曲。

**格拉纳多斯，恩里克**(Granados，Enriqne)1867 年生于莱里达，1916 年卒于海难。西班牙作曲家、钢琴家、指挥家。

格拉纳多斯的作品属于浪漫派的风格，是西班牙民族乐派重要的作曲家，完全可以和阿尔贝尼斯相提并论。阿尔贝尼斯选择的是西班牙南部的民间音乐，而格拉纳多斯采用的是西班牙北部的民歌，其创作方法也不同于阿尔贝尼斯，他是在民歌的基础上经过提炼、消化后变成自己的风格，而没有直接采用。

格拉纳多斯是佩德雷尔的学生，学于巴塞罗那和巴黎，1899 年返回巴塞罗那后，举行了许多音乐会，1900 年创办古典音乐会协会，亲自担任指
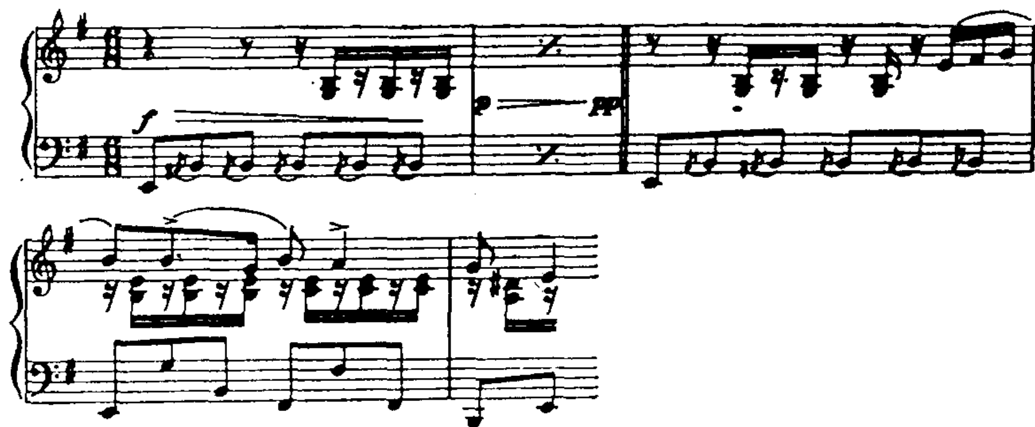
挥。1901 年创办一所钢琴学校—“格拉纳多斯学院”，亲自主持校务，直到去世。他的钢琴演奏技艺高超，尤其以弹奏他自己的作品著称。所作的钢琴曲典雅而富有诗意。1916 年因所乘的轮船“瑟西克斯号”遭德国潜艇鱼雷的袭击，与其妻子同在英吉利海峡溺死，成为第一次世界大战的牺牲者。

**安达鲁西亚舞曲 Op. 37－5**

这首钢琴曲，是格拉纳多斯所创作的包括 12 首乐曲的钢琴曲集《西班牙舞曲》中的第 5 首，也是他的作品中最为人们熟知的作品。后来曾被改编为吉它、小提琴、大提琴等乐器的独奏曲，并被填上歌词变为独唱曲。

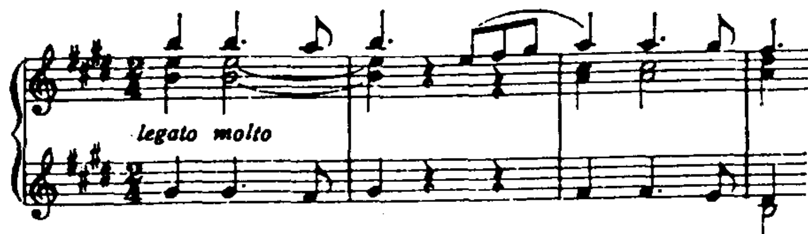
“安达鲁西亚”位于西班牙南部，是西班牙的歌舞之乡。这首乐曲表现了作者对安达鲁西亚的怀念。乐曲开始时的引子中，有吉它节奏的模仿，之后是在稍快的小行板速度上，奏出带有强烈切分节奏特点的，哀婉动人、如怨如诉的主题旋律。

**例 1096**




中间部是行板，E 大调，3/4 拍。这段乐曲充满了生机和希望，拥有明朗的情绪，与第一部分主题形成强烈的对比。

**例 1097**



之后是第一部分的再现，在大调的色彩和柔和的声音中结束。

格拉纳多斯创作的其它 11 首西班牙舞曲，其形式大多也是采用节奏式的第一部分和如歌的中间部分，最后是第一部分再现的西班牙舞曲的传统形式。



**斯克里亚宾，亚历山大·尼古拉耶维奇**(Skriabim, Aleksander Nikolaievitch)1872 年生于莫斯科，1915 年卒于莫斯科。俄国作曲家、钢琴家。

斯克里亚宾出生在一个贵族家庭，父亲是律师，母亲是优秀的钢琴家。他自幼具有敏感的天性，好沉思冥想，易热情冲动。早年被录取为莫斯科军官预备学校学生，同时从兹韦列夫学习钢琴。1888 年进莫斯科音乐学院，钢琴教师是萨福诺夫，作曲教师是塔涅耶夫和阿连斯基。还在音乐学院学习期间，即引起出版商别拉耶夫的注意，以优厚的条件出版他早期的作品，并于 1896 年资助他到欧洲各地巡回演出，举行钢琴独奏会，专演奏自己的作品。1898～1903 年任莫斯科音乐学院钢琴教授，但他越来越厌烦这一职业。1903 年起旅居瑞士、巴黎、布鲁塞尔等地。1908 年在布鲁塞尔开始受通神论和神秘主义影响，从此时起，把他的作品看成是导致一种最终会伴随有大变动的“狂喜至极神秘意境”所作的准备。

斯克里亚宾早期作品的情趣非常类似肖邦和李斯特。当他个人的理论有了一定的发展之后，钢琴作品中和声的运用就越来越大胆，其和弦往往建立在四度叠置上，有时甚至是二度叠置。因而他的音乐有时到了可称“印象派无调性”的程度。由于与他心目中的通神论思想相联系，他设计了一个所谓的“神秘和弦”作为他的和声基础，这个和弦是由一系列四度构成：如 C—升 F—降 B—E—A—D 等等。斯克里亚宾对 1905 年革命前的俄国社会有深刻的感受，在创作中有所反映，体现了焦虑不安的思绪以及个人美好的幻想；而晚期作品更多体现出恍惚的精神状态和神秘的思想幻境。1910 年他返回莫斯科，1915 年 4 月 27 日在莫斯科逝世。

**第 6 钢琴奏鸣曲 Op. 62**

在这首奏鸣曲中斯克里亚宾使用了他的新和声手法，而且在曲中有着决定性的重要性。他形容这首乐曲的气氛是“宛如魔鬼”“阴森”的。
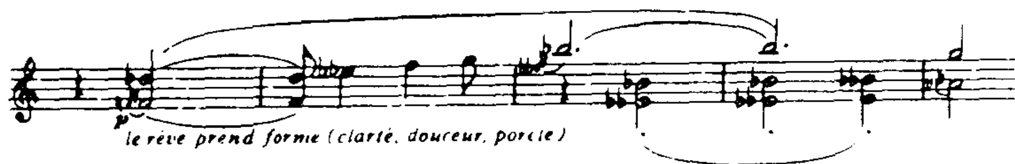
这是一个单乐章的奏鸣曲，中板，3/4 拍，奏鸣曲式。乐章呈示部第一主题含有两个性格不同的旋律。

**例 1098**




这个作品由于颇受通神论思想的影响，在作品中出现的提示充满了神秘感。如第一主题标有“浓厚的神秘感”、“以压抑了的热情”，几乎隔几小节就写一次。到了第二主题终于“梦已成形”。

**例 1099**



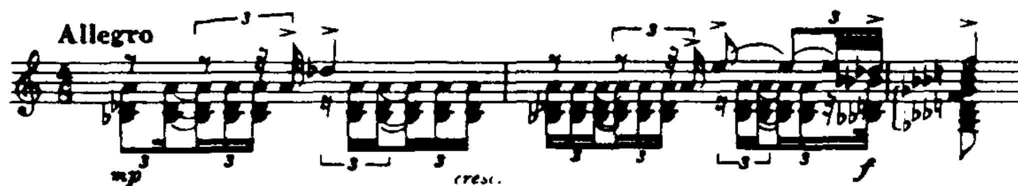

之后是展开部和再现。最后以饱满的和弦结束。

**第 7 钢琴奏鸣曲（白色弥撒）Op. 64**

这是斯克里亚宾非常偏爱的一首作品，他不论是在公开的场合或私下，都经常演奏这首奏鸣曲。他将此曲视作“神圣”，在一些乐段中特别标明“非常纯粹地”，把这种音响视为“高尚的”等等，副题《白色弥撒》的意义正是如此。对这首乐曲斯克里亚宾曾说：“这里充满了大气的芳香。……这个音乐是属于神秘世界的，请洗耳恭听这个静谧的喜悦。”

这是单乐章的奏鸣曲，快板，4/8 拍，奏鸣曲式。

**例 1100**




神秘的第一主题之后，到了第二主题要求“以天使般感官化的喜悦”音响，又标明“极其纯粹地，极其柔和地”。斯克里亚宾欲以此描绘出感官至福的世界。

**例 1101**




**夜曲 Op. 5—1**

这是斯克里亚宾早期的代表作品，为钢琴家们所喜爱，是一首很著名的钢琴小品。乐曲采用升 f 小调，三部曲式。
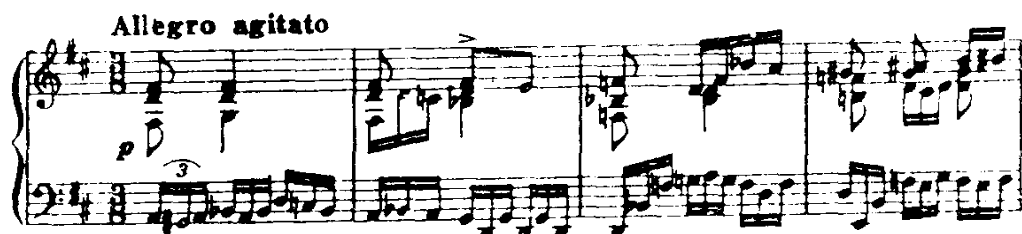
第一段是行板，升 f 小调，甘美的主题如同肖邦风格，和声的对位处理非常优美巧妙。

**例 1102**




中段变为激动的快板（Allegro agitato），D 大调。先出现的旋律是哀愁的，然后是热情洋溢的，左手的十六分音符，带有好像是要抑制住哀愁一般的效果。

例 1103




最后是第一段的再现。
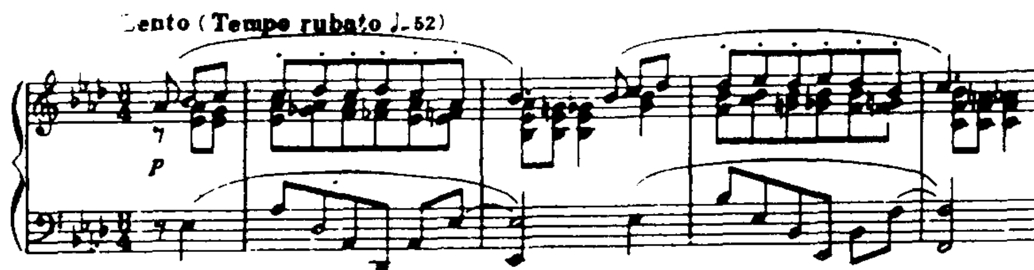
**降 A 大调练习曲 Op. 8—8**

斯克里亚宾共留下了 26 首钢琴练习曲，这些练习曲是沿袭了肖邦、李斯特练习曲的作法，因为斯克里亚宾本身就是优秀的钢琴家，他写的钢琴练习曲是具很高艺术价值的、需要高难技巧的作品。据说斯克里亚宾在演奏钢琴时，是以其轻柔的触键、巧妙的踩踏板技巧等手法，让音“漂浮在大气里”。同时还被称为“哈萨克的左手”(指哈萨克一种舞蹈的左手)，他的左手之所以卓越，是为了补救他 19 岁时练琴过度而伤了右手的缺点，而格外勤奋地练习左手的结果。

这首练习曲是斯克里亚宾钢琴练习曲集(作品 8)中的第 8 首，这套练习曲集是他在莫斯科音乐学院毕业不久，第一次着手创作的作品。作品中虽然还有浓厚的肖邦色彩，但同时也充满了斯克里亚宾独特的令人难以想象的阳刚之气，以及他那独特的钢琴表现手法，因此这套练习曲集成为他创作初期的杰作。另外，这首练习曲是斯克里亚宾为了初恋女友娜妲丽·瑟克丽娜(1877～1962)而创作的。这段初恋对于斯克里亚宾来说不算完美，但这首旋律丰富的作品，是他所创作的最优美的作品。

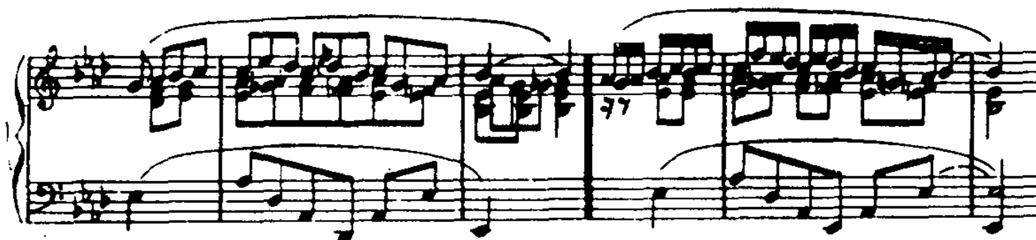
乐曲采用缓板，三部曲式。一开始在很微妙的和声上出现带有几分忧郁而柔和的旋律。

**例 1104**




随后奏出充满憧憬的新旋律，当第一段再现时，本来构成旋律用的八分音符化成了三连音符，之后是十六分音符，但伴奏声部不变。这种将音值分化的手法，是斯克里亚宾在反复和再现中常用的的手法之一。

**例 1105**
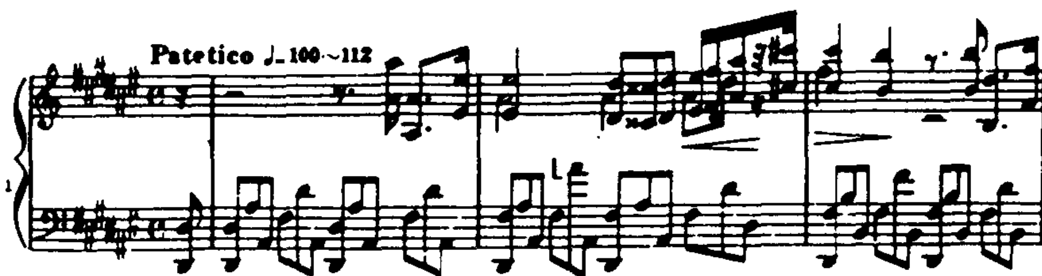


**升 d 小调练习曲 Op. 8－12**

这首练习曲是斯克里亚宾钢琴练习曲集（作品 8）中的第 12 首，是斯克里亚宾非常喜欢的乐曲之一，因此他常常拿来演奏。同时也是这个曲集中最著名的作品。

乐曲采用三部曲式。以左手上的分解和弦在宽阔的音域上进行，右手奏出悲壮的旋律开始。

**例 1106**



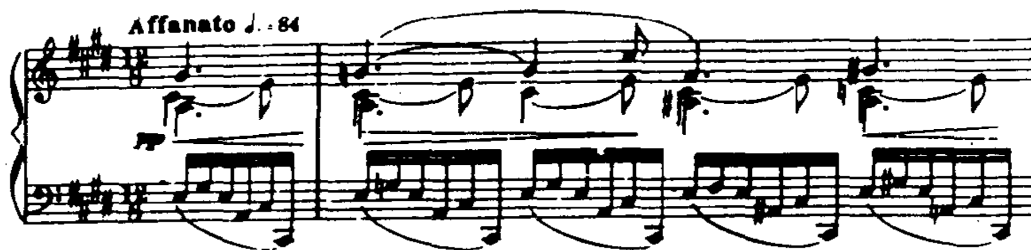
随后，原来只是分解和弦的左手伴奏音型，随着情绪的增强，经中段而到了开始时的旋律再现时，竟变成了剧烈的和弦连奏。这也是斯克里亚宾常用的变化再现手法。

**升 c 小调练习曲 Op. 42－5**

这首练习曲是斯克里亚宾钢琴练习曲集（作品 42）中的第 5 首。这部练习曲集与作品 8 有所不同，作品 8 是以各种技巧为重点，这里是不断采用复节奏、交叉乐句等斯克里亚宾独特的钢琴音乐创作手法为其特色。因此有人认为，这是用来追求藏在各种各样的复节奏与交叉乐句里丰富多彩的音响世界的可能性。

这首练习曲将丰富的旋律性、庄严的效果与无懈可击的音乐结构融为一体，因此显得极为杰出。

**例 1107**




**拉赫玛尼诺夫，谢尔盖·瓦西里耶维奇**



(Rakhmaninov, Sergey Vassillevich)1873 年生于谢苗诺沃，1943 年卒于加利福尼亚的贝弗利希尔斯。俄罗斯作曲家、钢琴家、指挥家。

拉赫玛尼诺夫的创作主要坚持晚期浪漫主义风格，尤其受柴科夫斯基的影响很深，富于浓郁的情感色彩和悲剧性，其作品形象鲜明、表现强烈、织体繁复、音响厚实、和声色彩浓重，经常有俄罗斯辽阔的大自然气息和民歌音调的回响。他是最伟大最卓越的钢琴演奏家，他的演奏技巧精湛，并具有深刻的表现力和感染力，尤其是演奏他自己的作品更为突出，录制了很多唱片。他又是一位优秀的指挥家，他那充满活力的精细入微

的指挥也在唱片中保存下来。但使他的名字留传后世的是他的作品，他是19世纪后期多彩多姿的俄罗斯音乐大师中的最后一位，这些大师以其悠长宽广、而又每每充满无言忧郁的旋律而表现出独到的才华。

拉赫玛尼诺夫出生在贵族家庭，1882年入圣彼得堡音乐学院学习，1885年在莫斯科师从尼古拉·兹韦列夫学习钢琴，1886年开始作曲。1888年入莫斯科音乐学院，同时从塔涅耶夫学习对位，从阿连斯基学习和声。1891、1892年先后毕业于钢琴系和作曲系。这时已显露出创作才华，作有《第1钢琴协奏曲》及独幕歌剧《阿列克》等作品。毕业后他在国内外演奏获得成功，从事钢琴教学及莫斯科皇家大剧院指挥。1906～1909年寓居德国德累斯顿，1909～1910年赴美演出后返回莫斯科，1911～1913年任莫斯科爱乐乐团音乐会的指挥。第一次世界大战期间又在贵族女子中学任音乐总督。1917年十月革命后不久应邀往瑞典演出，从此侨居国外，1918年起定居美国，此后，他主要在欧美各国从事演出活动。晚年，尤其是反法西斯战争年代里，他怀念祖国，经常开音乐会募捐献给自己的祖国。

**幻想小品集 Op. 3**

拉赫玛尼诺夫的钢琴作品在近代音乐史中占重要的位置，他的钢琴曲有着明显的俄罗斯风格，其中甜美的旋律，独特的钢琴节奏及音色开拓了钢琴新的境地。这部钢琴幻想小品集创作于他毕业后的第二年，其中包括5首各自独立并无联系的小品。他将这个曲集呈献给了他在莫斯科音乐学院时的作曲老师安东·亚伦斯基教授。

1.《悲歌》Op. 3－1

乐曲采用三部曲式，曲中充满了忧郁的旋律。第一段用降e小调，由左手的分解和弦开始，右手是下行音阶式的旋律。
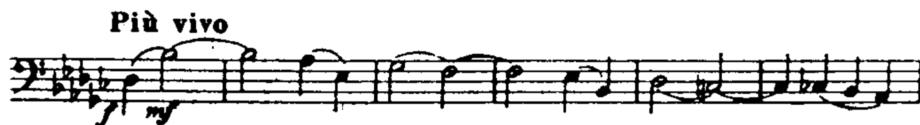
**例 1108**




中段转快活的，在右手和弦的伴奏下，低声部呈现降G大调旋律，不久

旋律移到高声部，并逐渐增强形成高潮。

**例 1109**



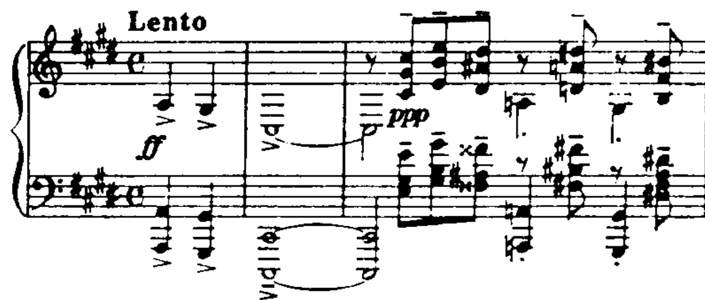

随后，经过短暂的华彩段而进入第一段的再现。结尾有三连音的三度和弦的强奏，然后有力地结束乐曲。

2.《前奏曲》Op. 3－2

这是全曲集中最为著名的乐曲，自从初演以来即在俄国各地经常被演奏，拉赫玛尼诺夫的名字也因此而为人知晓。后来，拉赫玛尼诺夫将此曲改编为两架钢琴演奏的二重奏，后又被改编为管弦乐曲等。

乐曲采用复三部曲式，升 c 小调，速度徐缓，4/4 拍。开始的主题庄重而有力，给人留下强烈的印象。这是拉赫玛尼诺夫得自莫斯科克里姆林宫钟声的灵感而作成的，使人联想到大大小小悠远的钟声和教堂中此起彼伏的祈祷般的颂歌声，充满了庄严肃穆的情绪。

**例 1110**




中间部分转为关系大调 E 大调上，呈示出抒情性的主题。这个主题采用较快的快板，洋溢着幻想般的激情。

**例 1111**
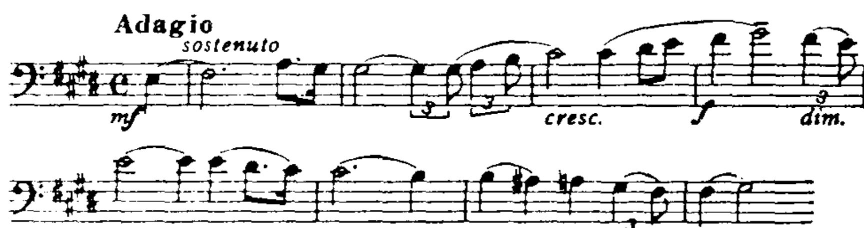



接着，用带有半音阶式的音调展开。随后用较强的力度再现第一部分主

要主题。饱满而坚定的音响处理使乐曲显得更为庄重。形成高潮后乐曲进入结尾部分，最后用渐渐减弱、减慢的八度同音反复，表现钟声随风飘去，在宁静的气氛中乐曲结束。

3.《旋律》Op. 3－3

这是一首抒情的乐曲，E 大调，三部曲式。第一段先以右手奏出和弦节奏，左手呈示柔和徐缓的旋律。

**例 1112**
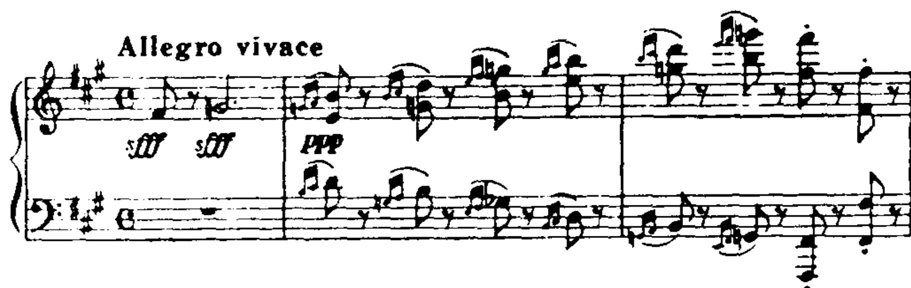



这段旋律经过发展变化后，用八度重复。中段转降 A 大调，是由第一段的主题衍生出来的新旋律，右手以断奏的半音阶上行修饰。不久又回到 E 大调进行发展。最后是第一段的主题再现。

4.《小丑》Op. 3－4

首先出现的是描写小丑动作的动机，力度变化明显，两个声部采用反向的进行，音乐形象非常滑稽。

**例 1113**




之后出现第一段的主题旋律，这段旋律在加入喜气洋洋上下来回的音型中，扩展成华丽的乐段，而在单音连奏犹如中断的节奏中结束第一段。

**例 1114**



中段转升 f 小调，情绪激动，高音装饰成分解和弦，清楚的奏出下面谱例中的旋律，逐渐呈示出激烈的表情，然后再现第一段。

**例 1115**




5.《小夜曲》Op. 3－5

乐曲一开始首先在是行板的导入部，之后奏出主题动机。其中有曼陀铃和吉它音型的模仿，清淡的和弦到处可见。第一部分转为圆舞曲速度，当节奏也成为圆舞曲形式后，出现圆舞曲主题，随后模仿夜莺叫声的音型清晰出现。

**例 1116**




中间部分的音型，是非常明显的新的圆舞曲的主题呈现，很少对比。之后再现第一段的圆舞曲结束全曲。

**c 小调第 2 钢琴协奏曲 Op. 18**

拉赫玛尼诺夫共有 4 首钢琴协奏曲。作为 20 世纪初的钢琴巨匠的拉赫玛尼诺夫，在他的作品中最杰出的就是钢琴曲，而且尤以钢琴协奏曲最为著名。他作品中的管弦乐音响浓密厚实，力度对比强烈，特别是他技巧高超、气势宏大的钢琴演奏风格，直接影响到他的钢琴音乐的创作。在华丽的钢琴化效果上，加上了丰富的旋律与思索性的深度，再加上一层浓厚的俄罗斯民族
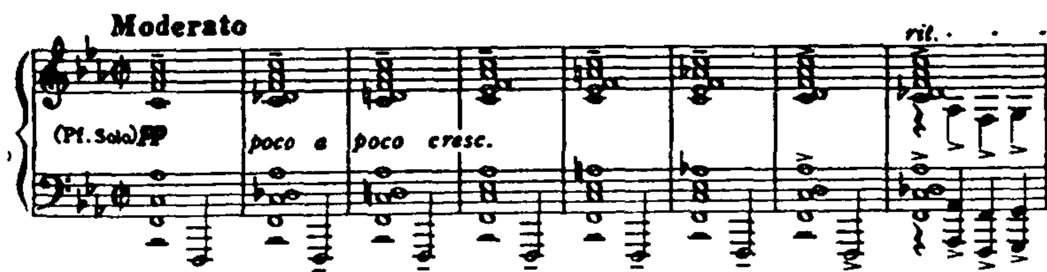
色彩，奠定了他自己独特的音乐风格。他的 4 部钢琴协奏曲、帕格尼尼主题狂想曲和钢琴独奏曲都有音乐深沉，性格刚毅和不作无谓炫技的特点。

在拉赫玛尼诺夫的 4 首钢琴协奏曲中，《第 2 钢琴协奏曲》和《第 3 钢琴协奏曲》所具有的高度艺术水平和取得的巨大成就，大大地超过了他后期在国外的一些创作。如同柴科夫斯基的《第 1 钢琴协奏曲》那样，这两首协奏曲也可以叫做为钢琴和管弦乐队而创作的交响曲。

《第 2 钢琴协奏曲》在 1900～1901 年间写成，这是拉赫玛尼诺夫经过若干年创作危机之后，重又聚起新的创作力量的开始。同时也是他个人生活中因结婚而带来的幸福转机之前的产物。所有这些，在一定程度上影响了这部作品的总的特点。这部协奏曲的基调是明朗的，充满着欢乐的情绪和温柔、恳挚的抒情诗色彩。这部协奏曲 1901 年 10 月 26 日，由拉赫玛尼诺夫本人亲自担任钢琴独奏，莫斯科爱乐乐团协奏在莫斯科首演，1905 年此曲获格林卡奖。

第一乐章　甚快板（Vivace），升 f 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐曲从一段简短的引子开始，由钢琴奏出一连串深沉而蕴含着无限张力的和弦由弱至强，犹如钟声长鸣，声声敲击震撼人心。正如俄罗斯作曲家梅特涅尔所说："每当第一下警钟声响，你就会感到整个俄罗斯跃然奋起"。

**例 1117**
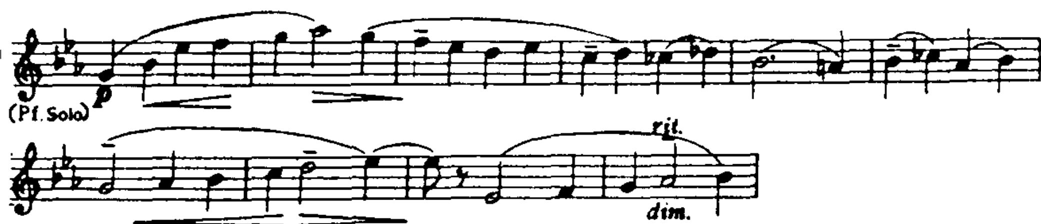



这段引子为乐章第一主题的呈示做好了充分的准备，沉重的和弦很快转为流动琶音，铺成宽广的背景，在它之上，弦乐与单簧管奏出旋律沉郁悠长、感情诚挚动人的第一主题。

例 1118




这个主题虽然不是俄罗斯民歌的直接引用，但它却深具俄罗斯民族特点，其旋律与和声同俄罗斯典礼音乐有密切的联系。随后，音乐的色彩逐渐地转为明朗，节奏重音也减弱了，几声响亮的铜管吹奏，一扫低沉暗淡的气氛，钢琴奏起清彻优美的第二主题。

例 1119




第二主题也是歌唱性的，其中同样可以感觉得到俄罗斯的平原之辽阔，但是性格却有所不同，这里有抒情的温柔，有激奋的热情，也有淡淡的幻想和倦怠之态，略具东方色彩。接着钢琴的演奏与双簧管构成亲切对答，音乐愈来愈细腻飘逸，仿佛沉入梦一般的境地。但只有短暂的瞬间，铜管的和弦打断了沉思冥想，平稳的乐队进行衬托着晶莹跳动的钢琴声音，音乐逐渐激动起来。在展开部中，钢琴声部特别丰富，音乐从稍带不安的情绪逐渐转化为悲壮的激情，并在进入再现部之前形成热情澎湃的高潮。这时，低音踏着稳重的步伐，弦乐演奏的主部主题与钢琴奏出的和弦形态的刚毅动机交织在一起，音乐具有胜利狂欢的进行曲特点。热情的狂潮逐渐减退，如歌的第二主题在圆号上出现，引起人们诗意的遐想。在恬静美妙的尾声中，感情的涟漪仍在不时阵阵泛起，最后以明亮光彩的和弦干脆利索地结束。

第二乐章　持续的慢板（Adagio sostenuto），E 大调，4/4 拍，复三部曲式。这个徐缓的慢板乐章像一首优美的抒情诗，加弱音器的弦乐与木管构成宁静的和弦，钢琴作为背景轻轻地进入，巧妙地交错运用三拍子与四拍子，使织体丰富而有厚度，奠定了这一乐章凝神的气氛。乐章的基本主题就在这

一背景上由长笛奏出，它的音响柔和，气息十分宽广。

例 1120
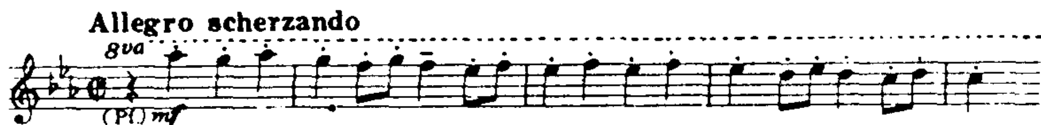



这个主题开始时的旋律同第一乐章第二主题近似，但在这里它更流畅、更从容，在迷人的温柔之间溶合着幻想、希望和生活的欢乐。这一主题用变奏手法轮流在乐队与钢琴上出现，调性不断转换，其间两次插入对比性的段落，将这如画的音乐揭示得十分动人。

中段速度稍快，钢琴奏出从第一部分派生出来的主题，大管与之呼应。不久，乐队音响渐弱，独奏钢琴的一些活跃的音型自由地驰骋，像一首诙谐的钢琴练习曲，充满内在的激情，最后以光辉有力的华彩乐段作为结束。再现时音乐又回到沉静忧郁的主题，由加弱音器的小提琴奏出，像是被中段激烈感情打断后的延续。其结构简短，色彩更加细腻朦胧。很快进入尾声，乐队以纤细的音响奏出宽广悠长、蜿蜒下行的旋律，钢琴低音大幅度的琶音支持着右手无比迷人的和弦进行，使人完全沉浸在对美好生活的憧憬之中。
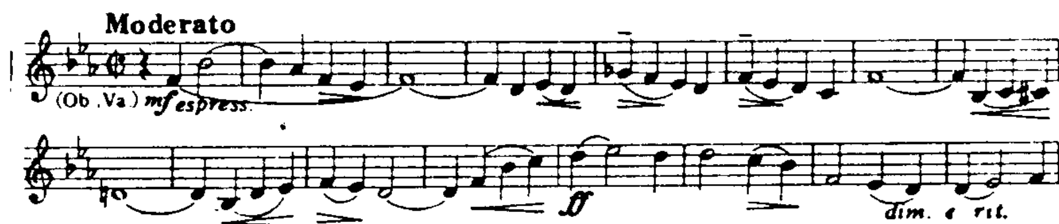
第三乐章　诙谐的快板（Alegro scherzando），C 大调，2/2 拍。回旋奏鸣曲式。这个乐章是一首快速的情绪欢腾的终曲，从一段长引子开始，在它那明快的节奏中只有第一主题的个别因素露面，但其中一段华彩性钢琴乐句却很有特色。各部分的段落分明，速度处理不尽相同，构成了相互对比并置的音乐形象。乐队轻捷的音型和钢琴的华彩引出充满活力的节奏背景，乐章的第一主题就在这一背景上浮现出来。

例 1121




乐章的第二主题的旋律进行柔和、流畅，富于宽广如歌等抒情特点。这个主题同前一主题形成鲜明的对比，但它那炽热而激奋的抒情咏唱，却是由第一主题的急速和欢快的形象为它做好准备的。

例 1122




展开部以第一主题为基础，果断的音型由钢琴与乐队相互竞争呼应，华丽的协奏风格在这里得到充分的显现。之后演变成一个赋格段，各声部依次先后进入，此起彼伏，将主题刚毅坚定的性格揭示得淋漓尽致。最后乐队有力地再现第一主题，钢琴紧跟着进入。不久又出现第二主题，并形成半音关系的转调（由 C 转降 D），而平静的连接段落又到了降 G 大调，紧接着第一主题回到 c 小调，构成三全音关系，大大加强了调性的色彩的表现力。在一个令人引起警觉的小休止后，乐队和钢琴好象全都鼓足了力量，整个乐队全力奏出第二主题，而在钢琴提供的强有力的和弦背景中，还不难听到第一主题开头的动机音调。这时第二主题已不再具有原来的抒情色彩，成为庄严的颂赞或宏伟的颂歌，音乐激情满怀、华丽辉煌。最后的尾声急促的加快速度，全曲在热烈欢腾的气氛中结束。
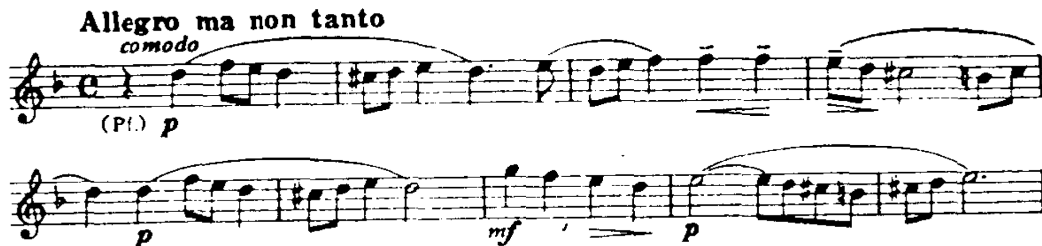
**d 小调第 3 钢琴协奏曲 Op. 30**

这首乐曲在 1909 年完成，是拉赫玛尼诺夫在 20 世纪最初创作的精品，与第 2 钢琴协奏曲有很多共同点。它们都是以其饱满的热情和沸腾的生命力而感染听众，用丰富的旋律和同样丰富的钢琴技法，同乐队写作的高超笔法结合在一起。两者的差别在于《第 2 钢琴协奏曲》的抒情音流更加宽广、更加丰满，而《第 3 钢琴协奏曲》则更集中、更深刻、更加戏剧性，交响发展具有更大的规模，钢琴技巧的作用也有更大程度的发挥，乐曲的结构更为复杂，性格也更加多样。《第 3 钢琴协奏曲》是一首技巧难度较高的乐曲，由于采用多种多样的钢琴技法，例如清淡的华彩、经过句、双音、浓密的复调织体、轻快机敏的断音、大量宏伟的和弦等等，使乐曲获得非常多样的色彩效果。

1910 年 11 月 28 日，由拉赫玛尼诺夫担任钢琴独奏，华尔特丹姆洛希（1876～1957）指挥纽约交响乐团协奏初演。

第一乐章　不过分的快板(Allegro ma non Tamto),d 小调,4/4 拍,自由的奏鸣曲式。乐曲直接从主部主题进入,由钢琴八度奏出,宛如一首朴素的俄罗斯抒情歌曲。

**例 1123**




这第一乐章中,这个主题起着非常重要的作用,是乐章的主导形象,它不但在这里得到了非常宽广而多方面的发展,在随后的两个乐章中我们还可以看到它。乐章的第二主题处于从属的地位,尽管它带有不同的情绪色彩,但它的节奏、特别是主题开始部分,却直接袭用和依赖前一主题。它的音调同样以歌唱性为主,并具有温柔、抒情和冥想的特点,成为最温暖和最迷人的旋律。

**例 1124**
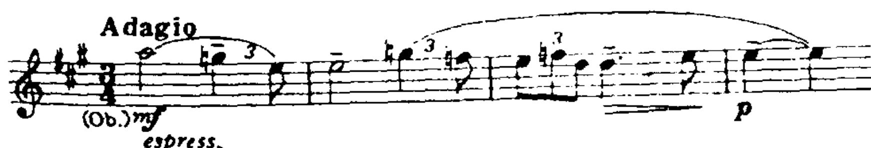



在展开部中,第一主题在各种调性中,进行各种不同的变化,后来却自然消失在钢琴的装饰性的音型里,在更活泼的部分用上新的素材。接着是从这个主题发展成三连音的律动性快板的动机,以强大的音响进行发展。随后进入甚快板的华彩段。最后是第一部分的缩短再现,由于华彩乐段已再现过乐章的两个主题,实际上已起过再现部的作用,因此这里出现的再现部,只是类似一段尾奏。

第二乐章　间奏曲,柔板,A 大调,3/4 拍,采用变奏手法与三部曲式结构。它以哀怨、惆怅的抒情段落与活泼、快速的中段形成对比,其中还间插时隐时现的、以第一乐章主部主题衍化出的旋律片段。这个乐章的音乐有风景画般的色彩,在乐章的中段,拉赫玛尼诺夫引入一个快速度的圆舞曲式的段

落，从而使这首协奏曲又近似交响套曲结构。乐章的第一主题首先用乐队呈示，当双簧管奏出这支悠缓、沉思和忧郁的旋律时，使人联想到俄罗斯牧笛的曲调。

例 1125




随后当钢琴进入时，音乐依然保持原来的明朗静观色彩，但逐渐地变得不安和悲壮，如歌的主题已经失去了田园诗的风味，成为非常热情的自白。乐章中段转入全新的情绪氛围，出现新的音乐形象，在钢琴的晶莹乐句的背景上，乐队奏出一支典雅的圆舞曲旋律，音乐光彩夺目，绚丽多彩。乐章的最后一段，基本主题又由乐队奏出，它重又带回原有的田园诗色彩，只是有点伤感。最后突然闯进钢琴的豪迈乐句、八度进行与和弦，这一简短的过渡不间断地将音乐直接转入最后乐章。
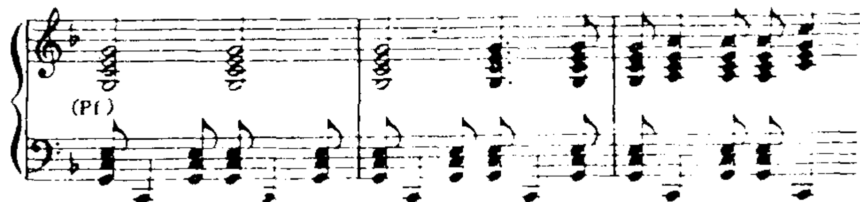
第三乐章　2/2 拍，d 小调，奏鸣曲式。急促而富于活力的节奏，使主部主题从一开始进入即给人以雄壮有力的印象，昂扬、欢乐的色调使人联想到俄罗斯民间节日的景象。

例 1126
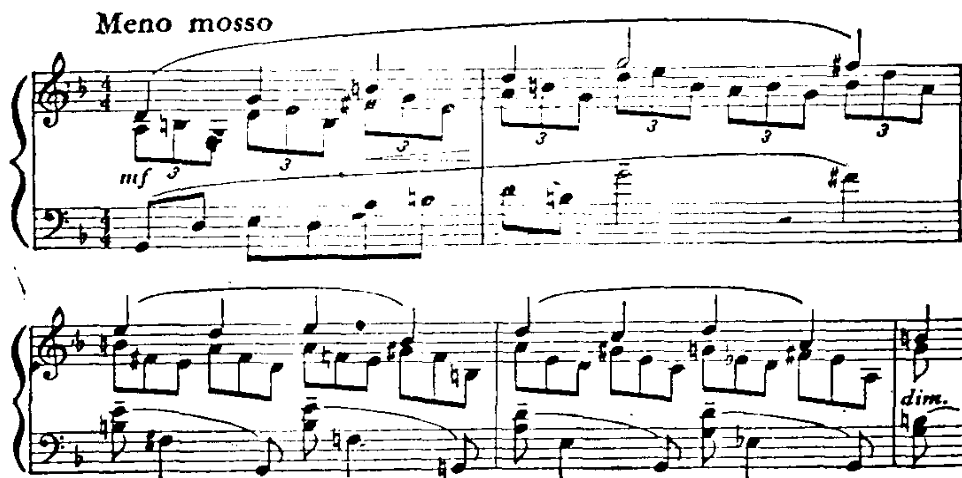



这是一个诙谐性的主题，它的节奏明快，严峻有力。结构清晰，钢琴声部的旋律同第一乐章第二主题开始的音乐有关，而乐队的合奏主题也同第一乐章有着音调上的联系。随后的连接段主题同第一主题相衔接，它同样明朗而欢愉，但更为抒情、悲壮，具有拉赫玛尼诺夫所偏爱的“钟声”效果。

例 1127




乐章抒情的第二主题用钢琴在G大调奏出，这是一个热情的如歌的旋律，气息十分宽广。它同乐队中的另一支更为平和的旋律按对位的方式相结合。

例 1128




展开部以降E大调开始，这里发展的并非终曲的主题，而是第一乐章中的那些基本主题。接连闪现了抒情的副部、诙谑性的插部以及第一乐章明朗的副部主题的再现，构成了色彩缤纷而又井然有序的形象。之后进入再现部，最后在乐章的尾声中，第二主题变为一支兴高采烈的庄严的颂歌，乐曲在一段急速的华彩性的音乐中结束。

**帕格尼尼主题狂想曲 Op. 43**

这首乐曲是以意大利著名小提琴家帕格尼尼的第24首小提琴独奏《随想曲》(a 小调)的主题为基础，用变奏曲的形式写成，其中包括24次变奏，篇幅很长，相当于一首钢琴协奏曲的时间，钢琴的演奏技术，用拉赫玛尼诺

夫的话说是“相当之难”。乐曲的结构比一般变奏曲更丰富、更复杂。首先，音乐的发展并不局限于帕格尼尼的一个主题，拉赫玛尼诺夫在若干段的变奏中，屡次引入他所偏爱的中世纪教会歌调《末日经》。此外，这变奏曲的结构还兼具大型器乐套曲的特点，它的主题和 24 次变奏很明显地分为 3 组，相当于套曲的 3 个乐章，前后两组都是戏剧性情绪的体现，中间一组明朗而抒情，可以说是对幸福的一种幻想，也可以说是在激烈的生活漩涡中对幸福的过去的回忆。

乐曲作于 1934 年 7 月 8 日，同年 11 月 7 日在巴尔的摩初演，由斯托科夫斯基指挥费城交响乐团演奏，拉赫玛尼诺夫亲自弹奏钢琴。

第 1 组包括序奏、主题和第 1 至第 10 变奏，全部建立在 a 小调上，相当于套曲的第一乐章。短小的序奏速度很快，它提示出主题开始的音调和节奏型，也定下了全曲华丽辉煌的基调，与众不同的是，接下来出现的并不是乐曲的主题，而是将第 1 变奏提前呈示。第 1 变奏只是由乐队奏出主题的骨干音。然后把第 1 变奏的音乐移到钢琴上，由乐队中的小提琴轻巧地奏出主题。因它与帕格尼尼的原曲用同样的乐器演奏，所以音乐的形象几乎完全一样。

**例 1129**




从第 2 到第 6 变奏都基于这一主题的变奏，它们充分揭示了主题中蕴藏着的那种轻盈跳跃的节奏。

第 2 变奏，钢琴活跃地呈示主题，每小节都加上装饰音，旋即弦乐加入，钢琴成为更华丽的流动；

第 3 变奏，小提琴的木管奏出灵巧的跳音，钢琴作简洁的对位；
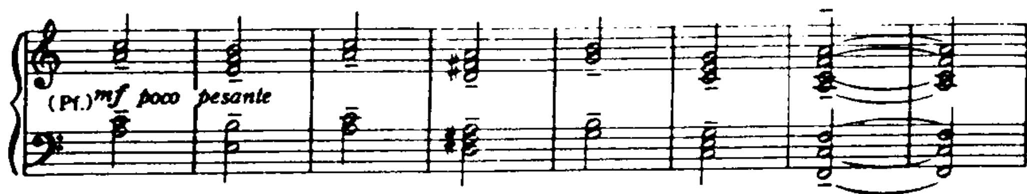
第 4 变奏，钢琴与乐队把主题分解成短小的动机，快速地互相呼应，音乐发展得更为生气勃勃；

第 5 变奏，钢琴的织体变得华丽奔放，弦乐器与木管以富于弹性的跳音生动地为之伴奏；

第 6 变奏，热情奔放的情绪逐渐松弛下来，速度放慢，节奏自由，最后是英国管优美地奏出两次主题片段；

第 7 变奏，出现转折，在这里可以第一次听到《末日经》的歌调，这首歌的歌词描绘的是末日审判的恐怖，常被作曲家引用来象征死亡。在这里，拉赫玛尼诺夫的处理没有强调悲剧性的死亡，而是在从第 7 变奏到第 10 变奏，朝着戏剧性和紧张度不断增强的方向发展，把帕格尼尼随想曲的主题与《末日经》的音调相互交织，力度愈来愈强，织体也逐渐浓密，显示出宏伟的气概。它由钢琴奏出，庄严而且凶险，乐队这以帕格尼尼主题作为背景伴奏；

**例 1130**




从第 8 变奏到第 10 变奏，拉赫玛尼诺夫说，这是“邪恶的力量的发展”，在第 7 变奏之后，邪恶的力量闯入音乐中来，它在第 8 变奏中咆哮着，在这一变奏结束时尤其猛烈；

在第 9 变奏中，它依然占主导地位，听起来象是一首《死神之舞》；

到第 10 变奏，它也没有消失，在这里重又可以看到《末日经》的形象；

第 11 变奏是过渡性的段落，它把第 1 组的 10 段变奏同第 2 组的 7 段分隔开来。这时出现的是另一番景象，这是一种抒情的自由即兴表演，也可以叫做华彩乐段，钢琴的乐句进行出人意料，基本主题几乎完全失去它原有的轮廓。

第 2 组变奏是第 12 变奏到第 18 变奏，相当于狂想曲的中间乐章，每一首变奏都性格鲜明。

第 12 变奏是一首小步舞曲，弦乐的拨弦提示出小步舞曲的节奏，钢琴则配以生动的附点节奏型。木管上出现优美的旋律，使音乐带有几分田园色彩；

第 13 变奏的音乐更加富于生气，全体乐队响亮地奏出主题，钢琴以有力的和弦支撑，引向进行曲般威武雄壮的第 14 变奏；

第 14 变奏，神采奕奕的新旋律衬以钢琴沉重的三连音和弦移动，响亮的铜管吹奏增添了磅礴的气势；

第 15 变奏转为钢琴自由的变奏，华丽音响被乐队不时添入的主题音调衬托得更加辉煌；

第 16 变奏速度转慢，充满浪漫气息。主题由双簧管奏出，在这里犹如远处传来的牧笛音调；

第 17 变奏具有浪漫主义的神秘色彩，钢琴独自进行自由的变奏，这是一个安祥而平静的变奏；

第 18 变奏是整首乐曲的抒情高潮，变奏开始时完全是一支平和、明朗的抒情旋律，但随后激烈地发展为热情和有力量的歌曲。

从第 19 变奏到第 24 变奏相当于终乐章，音乐返回 a 小调，从结构功能上看具有再现的性质。

第 19 变奏用钢琴模仿小提琴拨弦的辉煌的技巧性演奏，拉赫玛尼诺夫说，这段变奏是“帕格尼尼的艺术、是他那魔鬼般的拨奏的胜利”。第 19 变奏中的急速的进行和不可遏制的力量，不但保留在往后的两段变奏中，而且有所加强，并导入第 22 变奏；

到第 22 变奏，音乐达到光辉的顶点。这是全曲篇幅最长和技巧性最强的一首变奏，从进行曲风格开始，弦乐不断闪现出主题的片段，钢琴沉重而色彩多变的和弦以及快速的走句，将音乐装点的格外灿烂；

在第 23 变奏和第 24 变奏里，钢琴高超的技巧进一步肯定了乐曲雄伟豪壮的性格；

尾声的速度更快，在华丽辉煌的顶点上，管弦乐强有力地奏出《末日经》的片段，随后，以拉赫玛尼诺夫在钢琴协奏曲中经常用的八度和弦的狂澜作为结束。



**勋伯格，阿诺尔德**（Schoenberg, Arnold）1874 年生于维也纳，1951 年卒于洛杉矶。奥地利作曲家、指挥家。

勋伯格是 20 世纪音乐巨人之一，是西方现代主义音乐的代表人物。他

的无调性音乐和十二音作曲法对20世纪的音乐发展产生了巨大的影响。最初在德国、奥地利，后来在法国、意大利、美国等国，很多作曲家都采用他的作曲方法。“十二音作曲法”的原则主要是回到复调音乐，勋伯格认为十二音作曲法是提高，是走向“更高更好的秩序”。勋伯格的音乐以旋律性和抒情性擅长，但也极端复杂，将节奏、织体、曲式等种种因素发挥尽致，听起来颇为费力，但听者愈来愈感到直得努力。当然，勋伯格的伟大不仅在于他的创作本身，还在于其艺术胆略以及对20世纪音乐的强烈而深远的影响，他可能永远是一位有争议、受尊敬的音乐变革家。

勋伯格主要靠自学成才，自幼学习小提琴和大提琴，12岁开始作曲。1891～1895年，因家庭经济困难，任银行小职员。其间，曾从青年作曲家亚历山大·封·策姆林斯基学习对位。1901年赴柏林，在一家酒馆乐队任指挥，后到斯特恩音乐学院任教。此后，来往于维也纳和柏林两地，几乎没有中断过教学活动。他的学生中最著名的是奥地利作曲家贝格和韦贝恩，他们师生三人经常被称做新维也纳乐派。1915～1917年勋伯格在奥军服役。1918年组织维也纳私人音乐演出协会，专门演出20世纪的新音乐。1933年因他是犹太人，纳粹政府谴责他的音乐“颓废”，并解除了他在柏林普鲁士艺术学院的职务。同年去美国，1935～1944年先后在南加利福尼亚大学和洛杉矶加利福尼亚大学任教。1940年入美国籍。

勋伯格的创作可分为三个时期。他的早期作品受勃拉姆斯、瓦格纳的影响，基本上属于晚期浪漫主义风格。1908年后，他开始探索新的无调性的音乐风格，他在自己承认的“内在冲动”下，从充分掌握晚期浪漫主义风格的早期作品，转入一个新的试验阶段，创作了《钢琴曲三首》Op. 11、为斯蒂芬·格奥尔格的《空中花园录》中15首诗谱写的歌曲Op. 15、《管弦乐曲五首》Op. 16、独角音乐话剧《期待》Op. 17等多部作品。这些采用新技法创作的作品引起极大争议，到了1921年左右这种新技法初具规模，即“十二音作曲法”。勋伯格后期创作的作品基本上都是采用这种技法创作的，重要作品包括《小提琴协奏曲》Op. 36、将拜伦的诗谱写成钢琴、弦乐和诗朗诵的《拿破伦颂》Op. 41、《钢琴协奏曲》Op. 42、朗诵、男声合唱和乐队的《华沙幸存者》Op. 46、歌剧《摩西与亚伦》等等。

勋伯格还著有《和声学》、《和声的结构功能》，是当代最重要的和声论

著，另撰有论文集《风格与思想》。他还擅长绘画，1907～1910 年间作有大量画幅，其中有不少为自画像。

**钢琴协奏曲 Op. 42**

勋伯格的这首钢琴协奏曲创作于 1942 年，乐曲是用十二音作曲法创作的。作品全长 492 小节，用单乐章的结构写成，根据作品的内容可分为四个部分。“十二音作曲法”也称“十二音技法”或“十二音体系”。它是将八度中的 12 个半音各自作为平等的一员，因而废除了中心音的存在而进行作曲的一种技法。基本创作方法有四种：一是将八度中的 12 个半音按某种顺序排成“音列”，此音列就成为一首作品的基础，由它产生旋律、对位、和声及织体；二是在作品中音列的顺序不能改变，即每一个音出现后，在其它 11 个音未出现完毕之前，不能在其它声部再次出现；三是规定音列有 4 种顺序，即原形、反行、逆行、以及逆行反行，这 4 种顺序均可在不同的音高上开始，因此，一个音列可有 4×12＝48 种变形；四是在一个作品中只使用一个音列，以求统一。
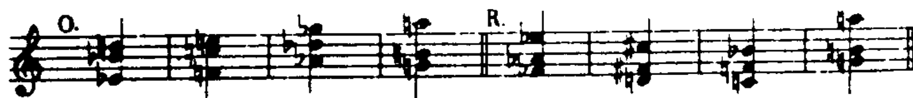
构成此曲基础的十二音音列的原形为：

**例 1131**
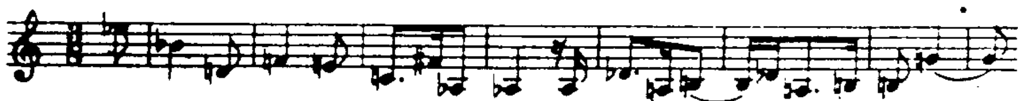



将这一音列各分为 3 个音和各分 4 个音一组时，则可形成下面这些和弦，这些和弦正是在和声上构成全曲的主要要素。

**例 1132**




第一部分　行板，3/8 拍。共有 176 小节。一开始是以原形音列构成的钢琴独奏旋律，然后在此乐句之后出现低五度的转位形的逆行，接着是原形的逆行，最后是低五度转位形的顺行乐句，至 39 小节告一段落。

例 1133



间奏之后，乐队奏出同样的乐句，但所用的音列却不同。此后钢琴呈示新的节奏，这个节奏变成引子，把乐曲带进展开部。

例 1134
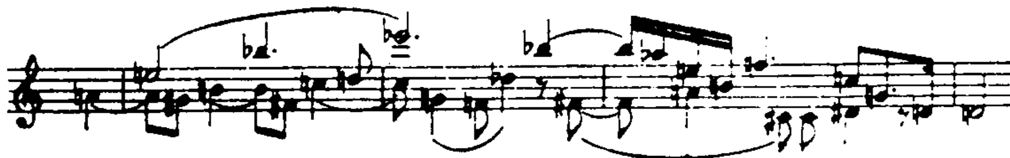


再现部中开始的乐句被缩短，由复杂的音形所装饰。

第二部分　极快的，2/4 拍。这是一段短小的间奏曲，由来自第一部分中钢琴呈示的新节奏开始，用上各种材料，在后半段以四度成为主力，接近末尾时，出现四度重叠的和弦。

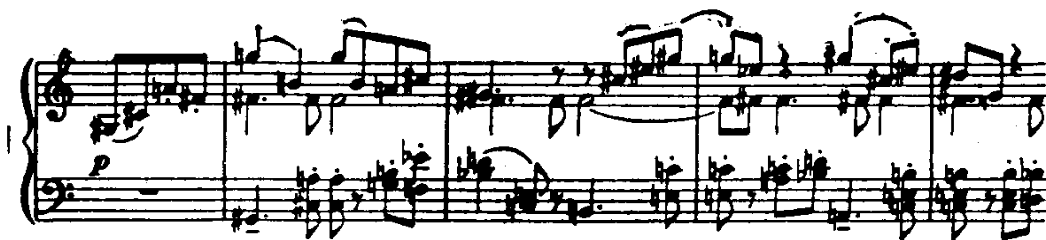
第三部分　慢板，4/4 拍。这是个徐缓的部分，其中可分出 2 个小段落。开始时只用乐队单独演奏主要音型，是以二声部为一组，以两个音列所组成。它由钢琴变形而奏出来之后，以钢琴独奏奏出第二个主要音型。间奏之后，管弦乐将两个音型再次奏出。

例 1135
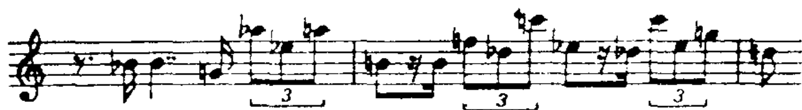


第四部分　中板，2/2 拍，回旋曲风格。先由钢琴呈示主要音型。

例 1136



第二个音型速度转快，其中加有附点音符。

**例 1137**



在后半段，回想起第三部分与第一部分的音型，并以对位手法一面装饰一面趋于高潮。结束部的结构比较简单，使用近似古典的手法造成高潮而结束全曲。



**拉威尔·莫里斯**（*Ravel，Maurice*）1875年生于西布雷，1937年卒于巴黎。瑞士和巴斯克血统的法国作曲家、钢琴家。

拉威尔从学生时代就注意和声的色彩性，他将新颖大胆的和声与古典形式相结合，形成了自己独特的风格。人们容易把拉威尔和德彪西归为同类作曲家，但是他们的相异之处更为显著，更为深刻。与德彪西相比，他更尊重古典形式，他的精神气质更接近圣一桑。在他的作品中经常出现舞蹈节奏，那是他在1889年国际博览会学到的东方民族色彩和爵士乐风格对他产生的影响。他的和声在技术上常常是印象派的，并通过使用不常见和弦和二重调性而扩展了调性范围。他的旋律有时具有一种调式倾向。由于他在乐曲体裁上的选择，可以理解人们为什么称他为“微型作曲家”。人们也感到他的过分雕琢，为此斯特拉文斯基曾称他为“瑞士的钟表匠”。他在钢琴作品创作方面是伟大的革新者之一，另外他的创作技巧高超，他以自己的创作实践，扩展了乐队各乐器的演奏性能，丰富了乐队整体的表现力。他的作品织体严谨精练，音响华丽多彩，又是公认的管弦乐大师。

拉威尔的父亲是工程师，兼有法国与瑞士血统，母亲是西班牙巴斯克人。拉威尔在巴黎度过他的童年。1889年入巴黎音乐学院从贝里奥学钢琴，从福雷学作曲，学习长达16年。1895年已形成独特的作曲风格。由于在学习与作曲上不受学院派的规则约束，致使3次罗马大奖赛均未获胜，同时不

准第4次参加竞赛。毕业后同一些在艺术上追求创新的音乐家、画家和作家为友,他的钢琴组曲《镜》就是为这些友人而创作的。第一次世界大战中,他曾入伍任汽车驾驶员,在前线驾驶救护车。战争损坏了他的健康,战后作品数量减少。1920年他拒绝接受荣誉勋章,但8年后他接受了牛津大学授予的荣誉博士学位。
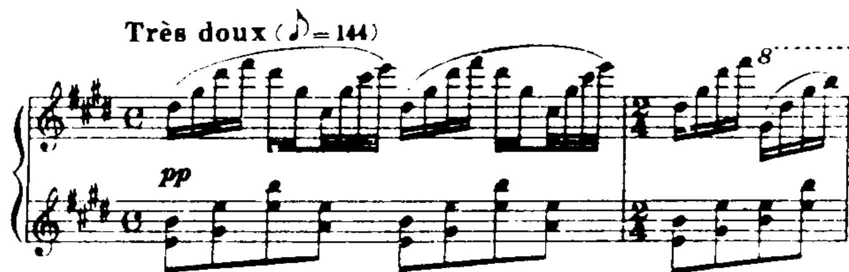
拉威尔从未担任过公职,一生专事作曲。仅教几个他感兴趣的学生及撰写少量的但很有特点的评论文章,对有才能的青年艺术家给予积极支持。他终身未婚。1932年因车祸头部受伤,从此丧失工作能力,1937年12月28日在巴黎逝世。

**水的嬉戏**

这是拉威尔学生时代的作品,以古典的单乐章奏鸣曲式写成。据说在创作时曾受李斯特的《苔斯泰别墅水的嬉戏》及《在泉水边》等作品的启发,并学习典型的印象主义对音的处理方法而完成此作品的的。乐曲中大量采用了和声、织体、音区、力度的变化等印象派技巧,从而成为确立拉威尔钢琴音乐风格的一部里程碑式的作品。经他的手法使用的和弦,不论是何种不协和和弦,其音响总是清澄透明,这首乐曲中洋溢着无比的诗情画意。拉威尔将此曲献给了他的老师,他的献辞是:"谨献给最敬爱的老师福雷",并附加了诗人雷尼尔的诗句:"给心地善良的水,带来嫣然微笑的河神"。
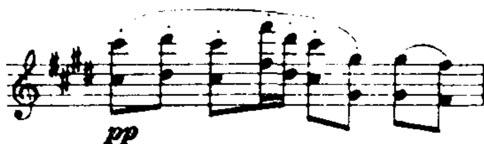
乐曲的第一主题奏出的不协和音响,似清澈透明的溪流,这是乐曲的基本要素。

**例 1138**




第一主题在发展中越显其光彩,其中可以听到在升 $c$ 音上的第一、二主题的经过主题。

**例 1139**




第二主题是优美的水之歌，带有五声调式的性质，时而由左手奏出，右手则以清脆的“水滴”般的音型伴奏；时而又由右手奏出，左手则以流动的分解和弦陪衬。

**例 1140**




展开部喧闹的水声更为热烈，先是欢唱着向前流淌，后来又像是集成一股瀑布，将水花喷射到天空，再从高处落下，崩裂成碎珠万粒向四处飞散。最后，当主题再现之后，涓涓细流汇聚在一起，会合成一条光彩夺目的清泉，缓缓地流向远方。

**镜子**

拉威尔的这部作品作于 1905 年，由 5 首乐曲组成。在这 5 首乐曲中都强调了绘画式的描写，其中的钢琴技巧不但崭新而且完整，又充满了趣味性。在 1905 年的一个晚上，拉威尔为经常在一起聚会的友人们带去这部新作，并将其中每一首乐曲献给一位朋友。

1.《夜间飞蛾》

乐曲一开始描绘飞蛾的翅膀闪闪，飞蛾在光下飞舞，突然跌入火中，像钟声一般的断断续续的持续音仿佛是对飞蛾命运的悲叹。最后重又出现飞蛾的形象，但被悼歌打断。
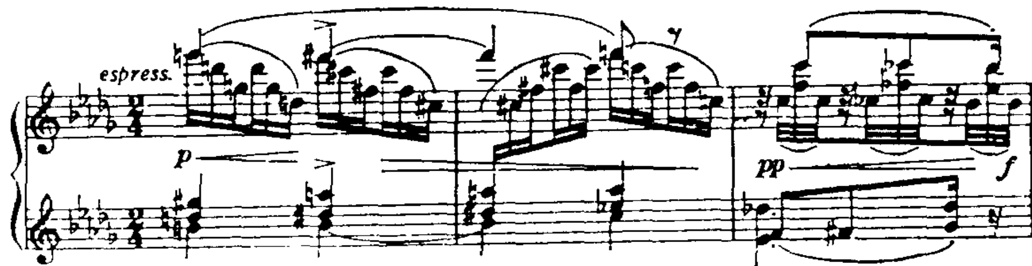
第一段的开始出现左右手节奏交错的主要动机，是描写飞蛾飞行的姿态。

**例 1141**




随后出现的是富有表情的半音阶旋律。

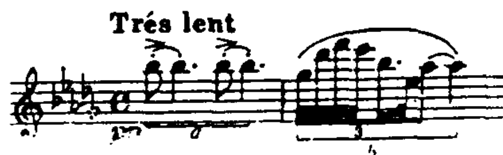
**例 1142**




2.《忧郁鸟》

乐曲表现“在盛夏酷暑的时刻，鸟儿们在黑沉沉的树林里迷路了”。音乐简洁生动，其中小鸟悲伤的叫声显得非常逼真。
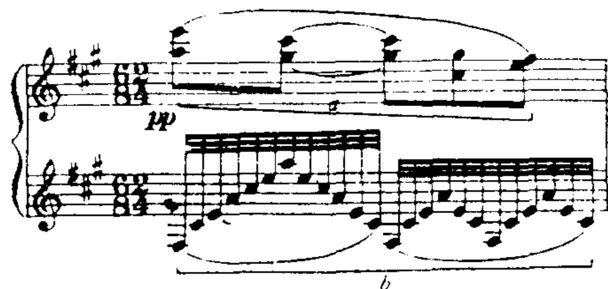
**例 1143**




3.《海上小舟》

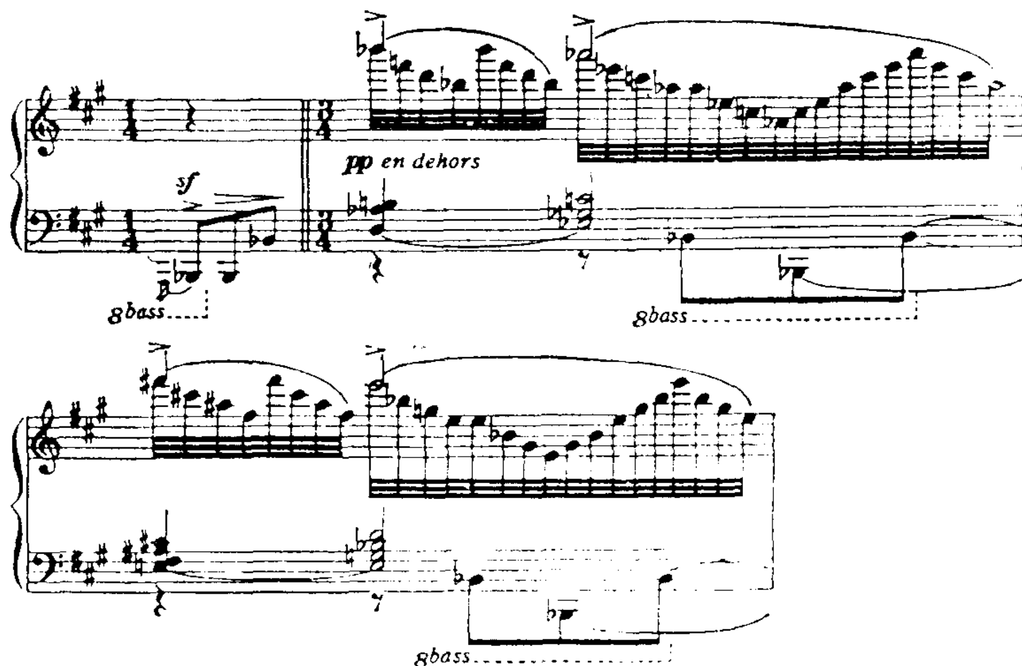
全曲由两大段组成，曲中朴素的琶音像海上波浪平稳地起伏。它无休止地反复，有时加进和弦使海浪显得气势宏大，有时又安静下来。在这一音型的背景上出现的旋律，是描写小舟的形象。第一段开始是用双手奏出主要动机。

例 1144




第一段的后半，上行半音阶进行的和弦，及伴有琶音的下行全音阶的音型，构成第一段的高潮。描写在海浪中上下漂伏的小舟。

例 1145



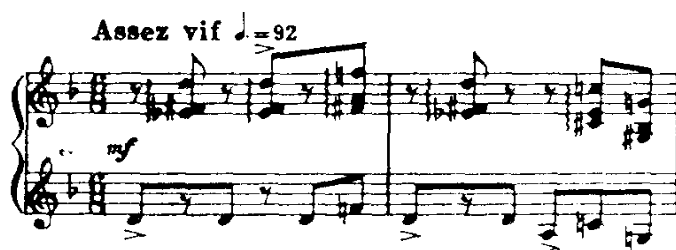

第二段是把前面的过程简化。最后在主调上再现开始时的主题动机，小舟静静地在波浪中摇摆。

4.《丑角的晨歌》

这是其中最著名的一首，由复三部曲式构成。拉威尔后来将它改编成管弦乐，经常作为独立的小品演出。音乐中以西班牙的节奏支配着，是一首西班牙风格的乐曲。一开始的节奏仿佛是丑角蹒跚的步态，同时从中引出一支旋律来刻划丑角形象。中间部分用朗诵调表现丑角内心的悲叹，最后仍以丑

角的形象结束。
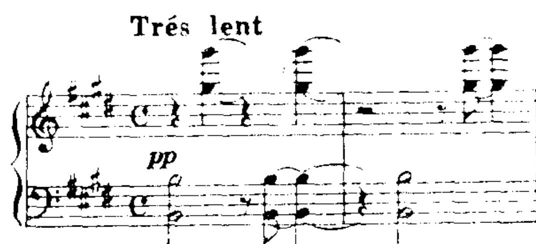
**例 1146**




5.《钟之谷》

拉威尔说这首乐曲是他由于正午巴黎教堂的钟声齐鸣激发了他的想象而创作的。引子的音乐模仿钟声回荡，然后出现朴素动听的众赞歌。

**例 1147**
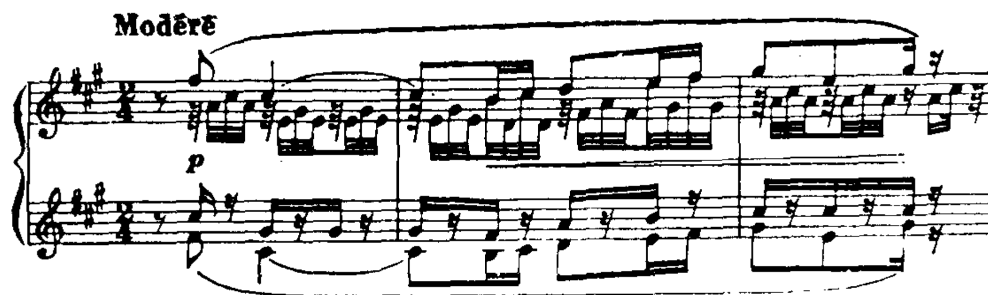



**小奏鸣曲**

这是拉威尔早期的作品，原是一首参加一家音乐杂志举办的作曲比赛的应征作品，演出后受到广泛的欢迎，后正式出版。此曲的结构精练，技术纯熟，是拉威尔创作趋于成熟的又一代表作。全曲的旋律大多是教会调式，运用了古典的调性结构原理，基本调性为升 *F* 大调。全曲共 3 个乐章。
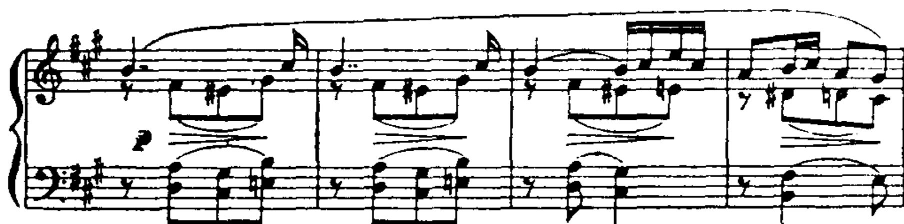
第一乐章　采用严谨的古典曲式结构，但更为短小精练。第一主题在内声部华丽的伴奏音型衬托下在高声部奏出，音乐极富法国式的优雅、清晰的特色。

**例 1148**




第二主题转到中音区，仍保持抒情的意味。
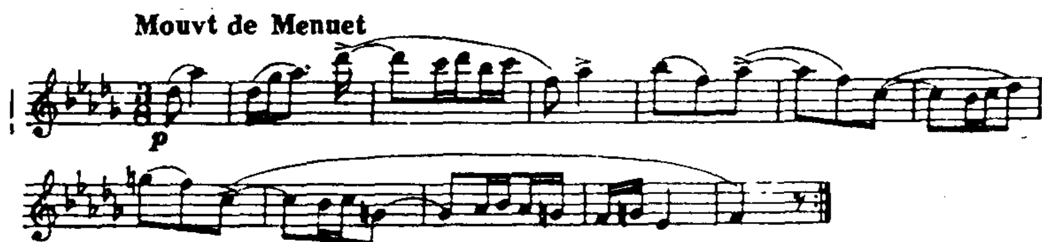
**例 1149**




展开部先是以古典的形式保持第一主题，接着是第二主题的发展。这部分虽不长，和声手法却极为精致而变化多端，具有印象派和声的效果。
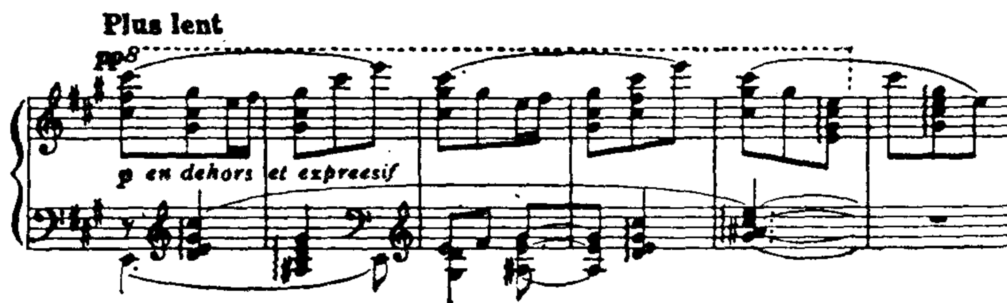
第二乐章　按照古典规范采用了小步舞曲体裁，但旋律却运用了色调清新的自然调式。主要主题用第一乐章第一主题开始的动机构成。

**例 1150**



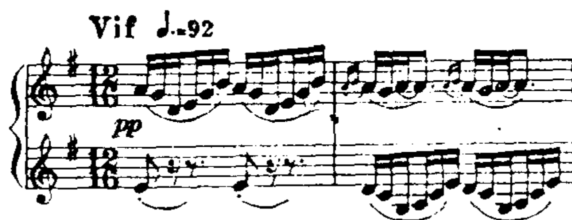

中段主题由两端主题音调发展而成，从而加强了音乐形象的内在联系。

例 1151




第三乐章 速度变为急板，在三小节急促的序奏后，出现的是一个生气勃勃而富有冲击力量的主题，活跃的气氛构成了这个乐章的基调。

例 1152




在后来的展开中，还可以听到第一主题的再现。通过乐章间音调上的联系，使这个小型套曲的音乐形象具有高度统一的艺术形象。
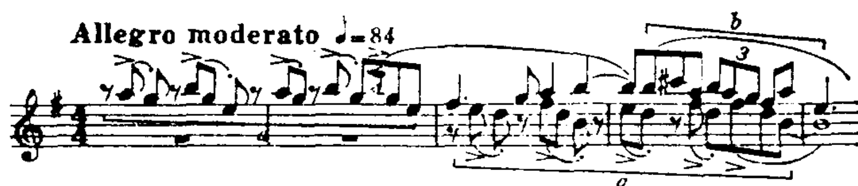
**库普兰之墓**

拉威尔非常喜爱法国 17、18 世纪羽管键琴作曲家库普兰等人的作品，这部作品，就是他采用了那时常用的舞曲体裁和典雅优美的风格写成的，很明显地显示了他模仿古典的倾向，但在乐曲中却赋予了现代的作曲技术，使之显得十分新颖。全曲包括 6 首小曲，拉威尔用来分别纪念在第一次世界大战中牺牲的 6 位友人。

1、前奏曲（为了纪念杰克·夏罗中尉而写）

乐曲用二部曲式。第一主题轻快流畅，在左右手互相模仿中进行，其中夹有渐强纤细的装饰音。

例 1153

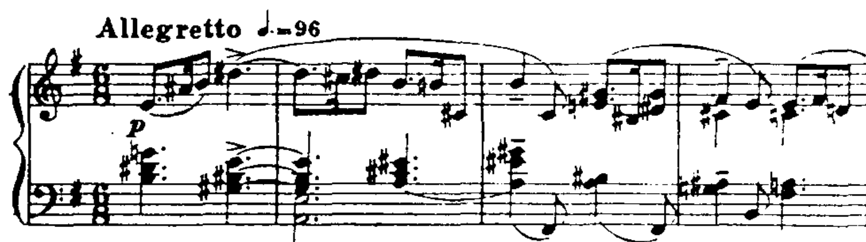



第二主题抒情优美，在乐曲中拉威尔用大量的装饰音来模仿库普兰的创作风格。

2、赋格（为了纪念格尔普少尉而写）

这是一首三声部自由的赋格曲，乐曲虽小却有丰富的内容。其中包括赋格主题的转位，以及丰富的旋律线条。
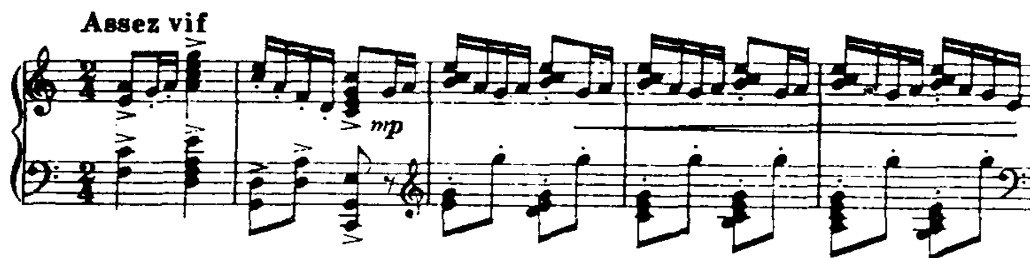
例 1154




3、弗尔兰纳舞曲（为了纪念德利克中尉而写）

这种舞曲原是威尼斯游船竞赛时跳的舞蹈音乐，18 世纪流行于欧洲各国。库普兰、巴赫都写过这种体裁的舞曲。拉威尔将原来快速的 6/4 拍改为小快板的 6/8 拍，音乐简朴明快，拥有崭新的和声。

例 1155
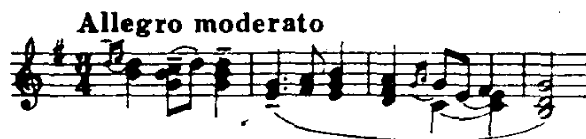



4、黎戈顿舞曲（为了纪念巴斯卡・果丹・皮厄兄弟而写）

这种舞曲原是法国南部普洛旺斯的民间舞曲，节奏活泼生动，18 世纪曾流行于欧洲各国。拉威尔创作的这首乐曲有民歌风的旋律，和声却有自己

的特点，十分丰富多彩。

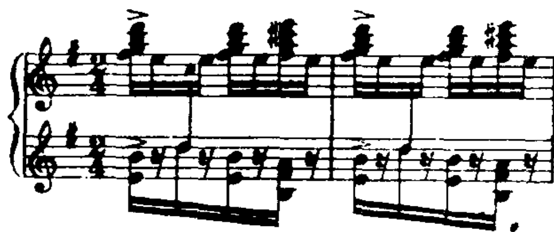
**例 1156**




5、小步舞曲（为了纪念简·德勒费斯而写）

乐曲模仿法国宫廷小步舞曲的典雅风格，由八小节的主题发展而成，旋律有古钢琴曲的性格。

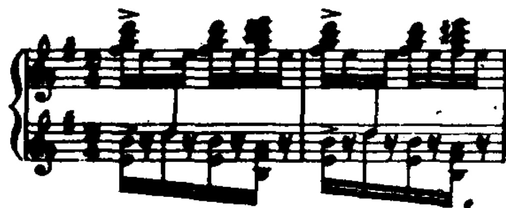
**例 1157**



6、托卡塔（为了纪念约瑟·德·马利亚上尉而写）

这是一首技巧很难的托卡塔，由无穷动似的短音符装饰而成。活跃的主题动机经变位、变型而出现在全曲，成为本乐曲的基础。

**例 1158**



**《鹅妈妈》组曲**
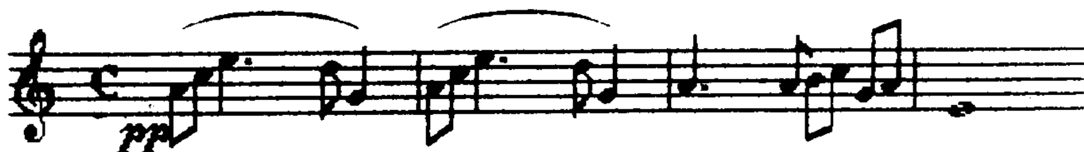
这套钢琴组曲是拉威尔 1908 年为挚友戈台布斯基的两个孩子所作的四手联弹曲，当时他们正从法国著名钢琴家玛格里德·隆学习。作品的内容是幻想性的，根据 17 世纪法国诗人查理·贝洛的民间故事集《鹅妈妈的故

事》,用音乐描绘出充满诗意的童话世界。因是为孩子们写的乐曲,所以钢琴的技巧也考虑到了孩子们,没有八度音,较容易弹奏,旋律用五声音阶构成。音乐中成功的想像和无尽的新意,典雅的画面和朴实的叙述,复杂的和声语言和精细入微的色彩变化,不但在儿童中、而且在成人听众中同样唤起了十分强烈的反应。全曲由 5 首带有标题的乐曲组成。

1、《森林中睡美人的帕凡舞曲》

*a* 小调,速度徐缓,4/4 拍。乐曲带有前奏曲的特点,短小生动,仅有 20 小节。帕凡舞曲主题是由五声音乐构成的旋律,这个主题非常典雅,仿佛将人们带大了幽静的森林,使人们看到睡美人在林中入睡时的美丽姿态。

**例 1159**

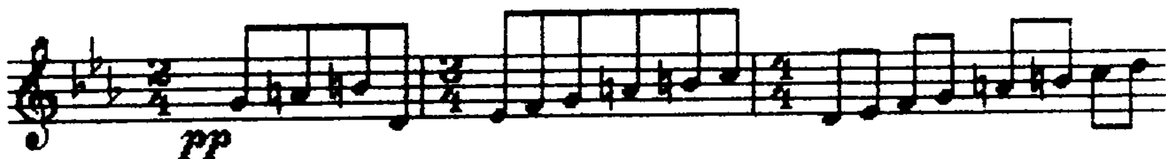



2、《小拇指》

拉威尔在乐谱上写下了所描写的故事情节,用文字提示音乐所要表达的内容:"贫穷的爸爸要把自己的孩子丢弃在森林里,孩子把面包屑撒在路上作为回家的标记,但是使他吃惊的是,面包屑都让鸟儿吃光了,孩子成了迷途羔羊。"

*c* 小调,从容的中庸速度,3/4 拍。乐曲一开始轻轻奏出的引子,采用旋律小调的上行旋律线的反复,仿佛表现曲折的林中小路,又好像是表现孩子一路上撒面包屑时的动态。

**例 1160**
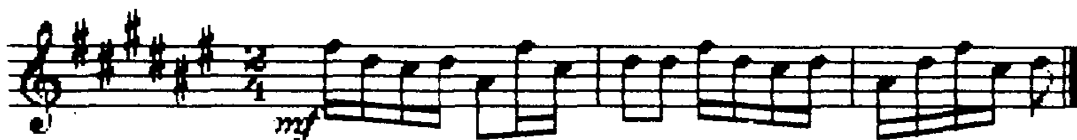



3、《丑姑娘和瓷娃娃女皇》

一位美丽的公主,突然变成了面目可憎的丑姑娘,而一位英俊王子也变成了讨厌的绿色小蛇。于是他们一起来到瓷娃娃女皇的王国,希望能恢复本来面貌。乐曲描写的是:"她脱衣入浴。即时那些大大小小的瓷偶全都开始

唱歌、奏乐；双颈诗琴用胡桃壳做成，古提琴则用杏壳，因为这些乐器必须同他们的身材相适应。"

升 $F$ 大调，进行曲速度，2/4 拍。乐曲的高声部是可爱的由五声音阶构成的可爱的旋律，低声部是五声音阶的和声。拉威尔用自己的理解来描写东方的旋律色彩。

**例 1161**



4、《美女与野兽的对话》

"当我想到你心地善良时，我就觉得你并不是那样丑陋。""啊！美女啊！不错，我的心地善良，可是我是一只野兽。""很多男人比你更象野兽。""如果我有灵智，为了感谢你，我要大大地夸奖你，但是我只不过是一只野兽。"……"美女啊，你愿意做我的妻子吗？"……"不，野兽。"……"既然我有幸能见到你，我愿欣然死去。"……"不，我亲爱的野兽，你不能死，你将活着成为我的丈夫！"……野兽不见了，在美女面前出现的是一位王子，他比爱神更加英俊，王子感谢爱神解除了魔法。
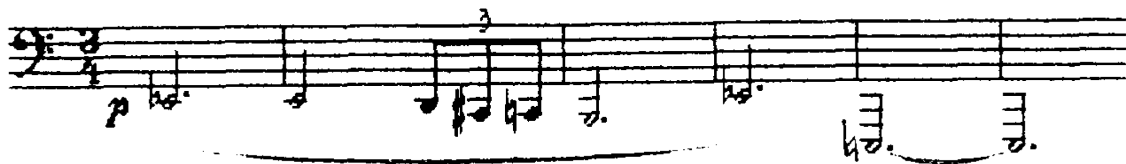
乐曲采用 $F$ 大调，徐缓的圆舞曲速度，3/4 拍。优美的美女主题旋律简朴单纯，表现了美女纯朴率真的形象。

**例 1162**



不久出现野兽的主题，是有如大管声音的半音阶旋律。

**例 1163**



5、《仙境般的花园》

这首乐曲与第1首《森林中睡美人的帕凡舞曲》相呼应，描写王子来到森林，唤醒了沉睡的公主。

C大调，3/4拍，徐缓速度。一开始奏出一段缓慢而甜美的圆舞曲旋律。

**例 1164**




这段音乐是描写公主仍然在沉睡中，随后乐曲出现令人兴奋的情绪，象征着王子来到了森林，接着，王子发现公主，公主慢慢醒来，以及两人相见的喜悦情绪。最后全曲在辉煌中结束。

**G大调钢琴协奏曲**

这首协奏曲是拉威尔在逝世前完成的，在乐曲的形式上，他和他毕生敬爱的库普兰、拉莫、莫扎特的古典形式做了挑战，成功地完成了他在古典形式上表现嬉戏性性格的创作目的，与《左手钢琴协奏曲》一并成为他最后放出光芒的音乐作品。

1931年，拉威尔计划第二次访问美国，为此他创作了这首《G大调钢琴协奏曲》，以便与美国的几个大乐团合作演出。这年的11月11日在巴黎普莱耶尔大厅首演时，拉威尔并未亲自弹奏钢琴，而是以指挥的身份出现，由著名的女钢琴家玛格丽·朗担任钢琴独奏。
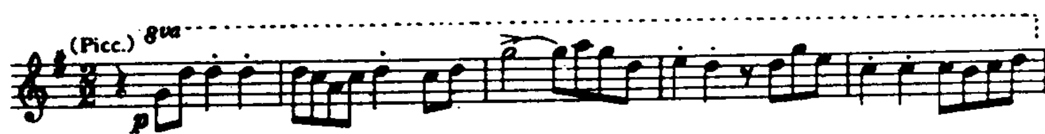
拉威尔开始动笔不久，在第一次世界大战中失去右臂的奥地利钢琴家保尔·维特根斯坦，希望拉威尔能为他写一首专为左手演奏的协奏曲，拉威尔欣然同意。这样，两部协奏曲的写作几乎同时进行。同年11月27日，《左手钢琴协奏曲》由保尔·维特根斯坦首演于奥地利的维也纳。这两部作品上演不久，拉威尔对《今日一页》的编辑说："同时构思和写作两部协奏曲，这个经历很有趣。第一部为以演奏者的身份出现，是最最地道的协奏曲，按照莫扎特和圣—桑的精神去写。我认为协奏曲的音乐应该是明快辉煌的，不必硬求深刻感情，不必追求戏剧效果……起先我还想把这部作品叫作'套曲'，后

来一想没有必要，'协奏曲'一词已足以解释音乐的性质。从某种观点来说，我的G大调协奏曲同我的小提琴奏鸣曲有某些相似之处，包含一些从爵士音乐借来的因素，不过是少量的。""《左手钢琴协奏曲》性质就不同了，只有一个乐章，有许多爵士乐的效果，写法不那么简单。在这样一部作品中，要紧的不是创造轻松、纤细的织体效果，而是要用一只手弹出两只手的声部来。"

从拉威尔的话中我们可以看出，这首乐曲不求内容的深度，具有轻松明快的风格。全曲由三个乐章构成。
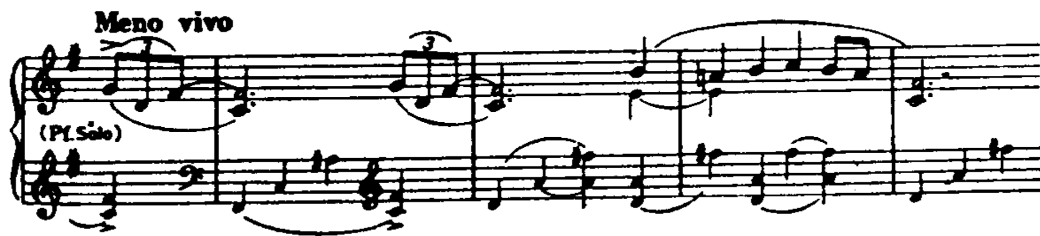
第一乐章　轻快地(Allegamente)，G大调，2/2拍，奏鸣曲式。短笛奏出轻快的主题旋律，钢琴在高音区以分解和弦音型快速流动织成的热闹的背景，仿佛是一幅都市早晨的画面。

**例1165**




随后其它乐器加入，第一主题分别由小号、英国管演奏，钢琴则成为华丽的刮奏。速度渐渐变慢，出现钢琴奏出的安定柔和、富于歌唱性的第二主题。主题旋律中常常出现降三级音和降七级音，使音乐带有美国黑人音乐中布鲁斯的特征。乐队也不时突出一句布鲁斯音调乐句的下行进行，这与拉威尔想把这首作品提供给美国人听有关，而和声的处理完全按升F大调，这样就造成两种调式的混合，呈现出奇异的色彩。

**例1166**
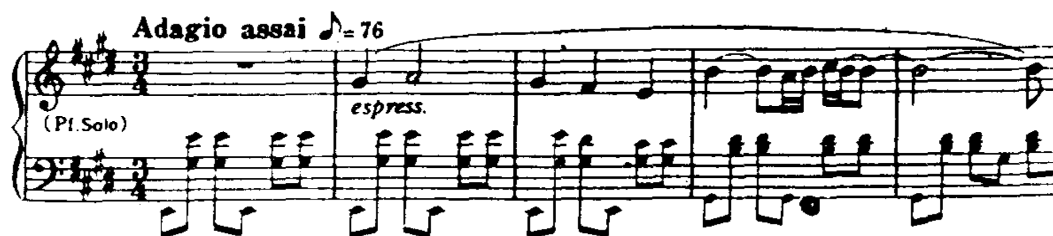



展开部中钢琴呈现出托卡塔般的炫技风格，活跃的音型不停地跳动，其间融入布鲁斯音调的乐句，这种活跃的气氛弥漫整个展开部。再现之后的段

落带异国情调，以力度很强的八个铿锵有力的下行和弦结束。
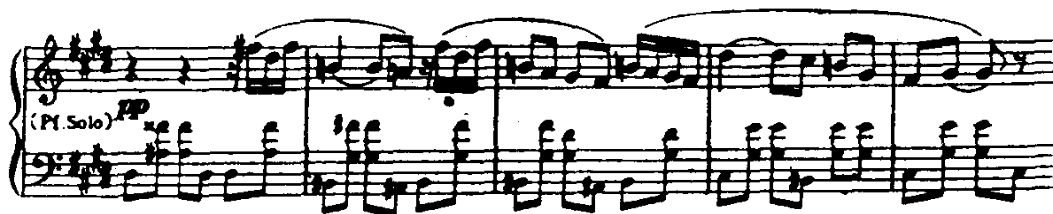
第二乐章　很慢的慢板(Adagio Assai)，E 大调，3/4 拍，分三个段落。这个乐章的形式单纯，和声简朴，旋律异常优美，一开始的钢琴独奏，将左手弹奏的伴奏音型的节奏重音安排成 6/8 拍子的样式，与右手奏出的 3/4 拍子的旋律形成重要的交错。

**例 1167**




中段左手的节奏型保持不变，在它之上出现了新的节奏流畅的主题，它的调性多变，使音乐活跃起来。

**例 1168**




再现部钢琴的低音仍是那不停反复的节奏型，但高音部出现快速细腻的音流，乐队富于表情地奏出第一主题如歌的旋律。

第三乐章　急板(Presto)，G 大调，2/4 拍。具有诙谐曲风格，形式自由，段落的转换都以四个不协和和弦为开始，使人联想到汽车喇叭的鸣叫，给人以现代都市繁忙之感。在弦乐拨奏的背景上，钢琴奏出快速的连续五度进行，间或出现铜管乐器模仿爵士乐的滑奏。接着像乐章开始时那样的 4 个不协和和弦及大鼓一击，出现新的音乐材料，三和弦的平行进行接之以欢乐跳跃的主题。又是 4 个不协和和弦，音乐转换成另一番景象。节拍变为 6/8 拍，引用了某些爵士乐因素，使乐曲更带诙谐性质。上述三个音乐材料交织发

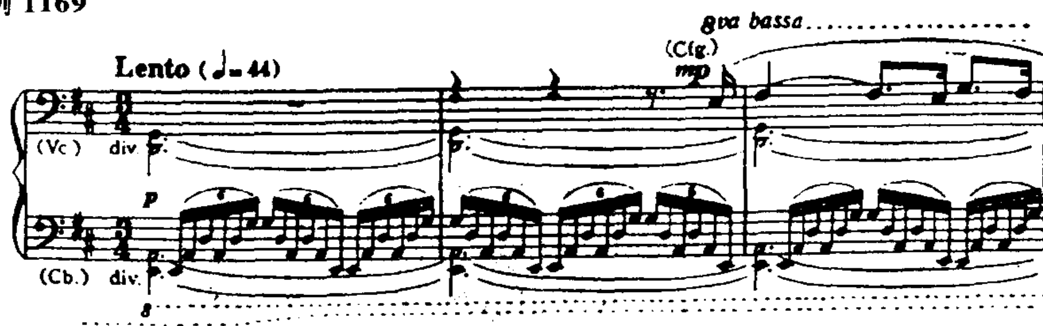
展，钢琴的演奏华丽辉煌，最后用那 4 个特征鲜明的和弦结束乐曲。

**D 大调左手钢琴协奏曲**

因为拉威尔的这首作品是题赠给在战争中失去右臂的钢琴家，所以有战争的阴影在他的笔下流出，使这首左手钢琴协奏曲显得较有戏剧性。同时，拉威尔又充分发挥了管弦乐队的表现力，使它与钢琴融为一体，具有奇异的色彩感与独特的艺术魅力。
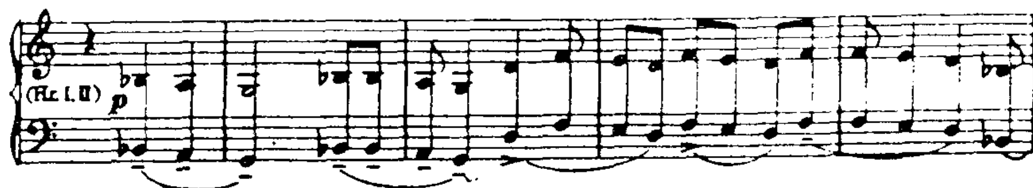
乐曲采用单乐章的形式，结构自由。全曲可分为 3 个部分。第一部分速度缓慢，以不安的情绪开始。大提琴和低音提琴奏出阴沉的四度和弦，由低音大管像呻吟般地呈示第一主题。

**例 1169**




接着圆号奏出较为舒展的第二主题。

**例 1170**




上面两个主题是全曲发展的基础。之后乐队进入，音量逐渐增强至犹如大声呼喊。钢琴独奏以强有力的气势进入，并演奏出一个新的主题，以和弦的形态出现，像一首悲壮的进行曲。接着又与乐队结合在一起，以浓重的色彩庄严地歌唱。这里好像是在描绘残酷的战争和陷入紊乱的世界。

第二部分的音乐快速活跃，在单调的节奏背景上，小号和长号出其不意地奏起密集三和弦的进行，并立即转到钢琴上演奏，将低沉的气氛一扫而

光，音乐变得兴高采烈。之后，像步伐一样单调的节奏型衬托着一支悠长的旋律。它是由乐曲一开始圆号演奏的第二主题发展而来的。整个第二部分运用了爵士乐的音调和方法，渲染出一种幽默风趣的格调。

第三部分由钢琴的刮奏引向主题音调的再现，乐队声势浩大，钢琴织体华丽，音乐气势宏伟。在华彩段里，充分体现出左手的技巧，在流动不定的音型起伏中，突然出现管弦乐序奏的两个主题。最后，突然响起爵士风的主题，幽默风趣地结束全曲。



**法利亚，曼努埃尔·德**(Falla, Manuel de) 1876年生于加的斯，1946年卒于阿根廷的阿尔塔·格拉西亚·德·科尔多瓦。西班牙作曲家、钢琴家。

法利亚是当时杰出的西班牙作曲家，以歌剧《人生朝露》闻名于世，他能巧妙地应用安达卢西亚风格而不受束缚。在巴黎与德彪西的结交使他倾向于印象主义，后期的作品又转向新古典主义，从而避开印象主义和年轻时更为明显的民族主义。

法利亚从其母学习钢琴，并由两位本地乐师教和声，后又去马德里深造，跟何塞·特拉戈学钢琴，但他的志趣在于作曲。1905年以二幕歌剧《人生朝露》而获马德里文艺学院所设的西班牙作曲家最优抒情戏剧奖；同年又获为西班牙钢琴家所设的奥蒂斯一库索奖。1907年去巴黎，与迪卡斯、拉威尔、德彪西等人相交，并深受影响。1919年他完成了献给阿图尔·鲁宾斯坦的钢琴独奏曲《贝蒂卡幻想曲》，“贝蒂卡”即安达卢西亚，是罗马时代的名字。法利亚对自己要求很严格，出版的作品比较少。1927年他开始创作篇幅巨大的“戏剧康塔塔”《阿特兰蒂达》，但未完成即去世。

**贝蒂卡幻想曲**

这是法利亚的优秀的作品，也是继阿尔贝尼斯之后最优秀的西班牙钢琴曲。西方与东方各种种族杂居的安达卢西亚，留下了它独特的音乐遗产。法利亚曾埋头研究这些民间音乐，并在这部作品中加入了“贝蒂卡”的精华。1914年法利亚结识了到西班牙旅行演奏的著名钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦，

并应诺为他创作钢琴曲，这首乐曲于5年后完成，献给了阿图尔·鲁宾斯坦。

乐曲中将流传于西班牙南部的民间音乐，尤其是把吉它音乐予以高度升华。在技巧方面包括：断奏、琶音、以及特别引人注目的类似吉它扫弦的和弦强奏，此处还采用了当地音乐所具有的古调式。乐曲用三部曲式，第1段是中庸的快板。在模仿吉它扫弦似的快速音群后，在低音部出现主要主题的第一支旋律。

例1171




主题第二支旋律是甘美的，在很有效果的颤音于下方相随之下，以E大调呈现。

例1172
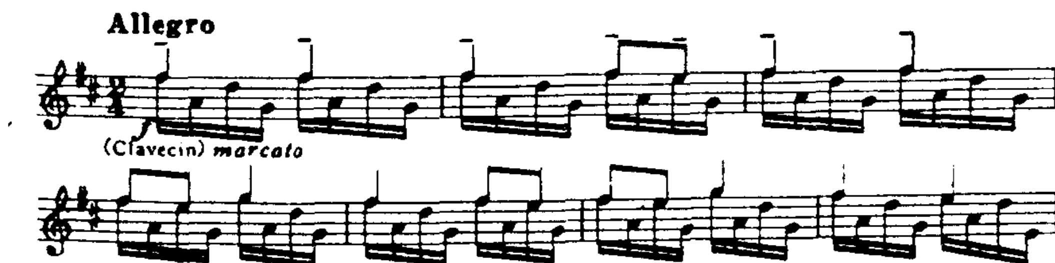



经较短的中间段落之后，在第1段出现过的主题动机一一再现。最后是十分节奏化并非常激烈的尾奏。

**羽管键琴协奏曲**

法利亚用木管和弦乐五重奏的编制，充分发挥羽管键琴的特性写成这首室内协奏曲。乐队的编制是：长笛、双簧管、单簧管、小提琴、大提琴各一件。乐曲的内容是基于古典精神，不但有巴洛克的风格，同时西班牙音乐的特征也洗炼地加进其中。
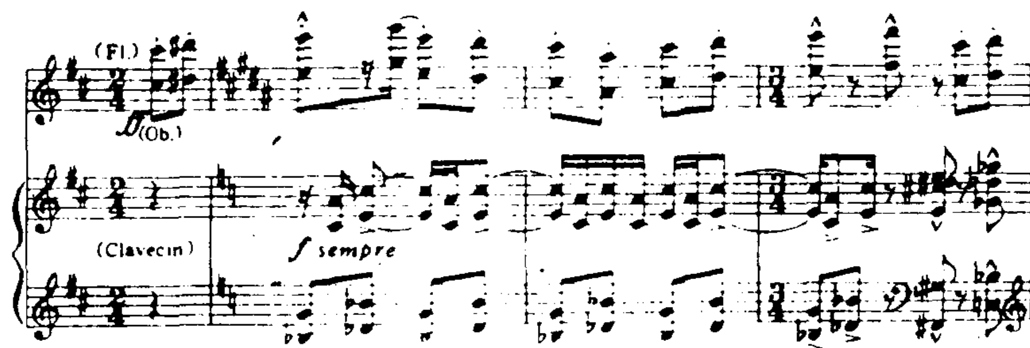
第一乐章　快板(Allegro)，D大调，2/4拍。乐曲一开始，羽管键琴在小提琴与大提琴尖锐的不协和和弦的伴奏之下，呈示第一主题。

例 1173




第二主题由长笛和双簧管呈示，羽管键琴以特殊的音型为之伴奏。有趣的是这个主题的长笛和双簧管声部用 4 个升记号，其它乐器没有调号来演奏和弦。

例 1174




展开部最初是以羽管键琴为中心进行，不久，第一主题出现，转为 D 大调而完全再现。接着是第二主题移高小三度再现。这些再现都非常简单，在羽管键琴由和弦而构成的华彩之后，乐章干净利落地结束。

第二乐章　缓板(Lento)，A 大调。开始是羽管键琴用 3/4 拍具有独特效果的琶音而呈现的幻想曲，之后乐曲变 2/4 拍，短小的旋律片段极为有力地出现，随后又变为幻想曲，升 g 小调，3/4 拍。小乐队以和弦伴奏，羽管键琴用独特的而沉重的表情对此做回答。
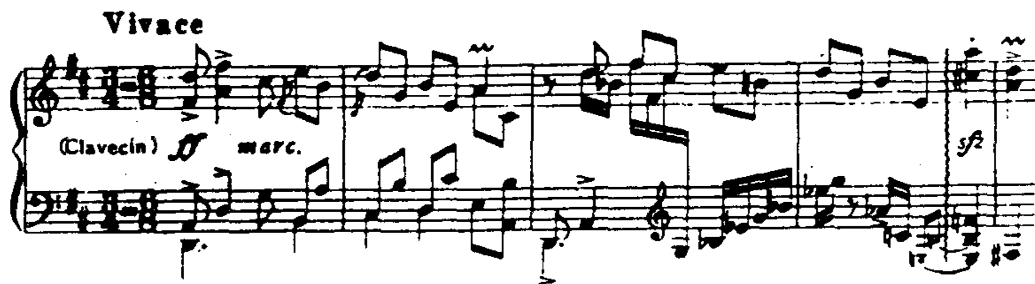
例 1175



接着，羽管键琴以琶音做为伴奏发展这个主题。调号不断地在变化。最后，乐章在羽管键琴的分解和弦中有力地结束。

第三乐章 甚快板，D 大调，3/4—6/8 拍。这是谐谑曲风格的乐章，其中各小节音型虽然都相同，但节奏却不断地变化。首先呈示以三拍子开始的第一主题。

**例 1176**




接着是由 6/8 拍的节奏而成的第二主题。

**例 1177**




经过部之后，旋即出现第三主题，这个主题的伴奏是 6/8 拍子，旋律却是三拍子，因此给人有切分音的感觉。

**例 1178**




在展开部中先发展第一主题，然后发展第二主题。调性在不断变化。最后发展第三主题。再现部首先简洁再现第一主题，接着再现第二主题，第三主题没有再现，直接进入以第一主题为中心的结束部。



**巴托克，贝拉**（Bartok，Bela）1881年生于匈牙利今罗马尼亚的托龙塔尔的瑙吉圣米克洛什，1945年卒于纽约。匈牙利作曲家、钢琴家。

巴托克对音乐事业所作出的贡献有三个方面：他是比较音乐学这门年轻学科的奠基人，他一生收集了近8000首民歌曲调，还写有几部有关民歌研究方面的著作，为比较音乐学开拓了道路。他的民歌集和论文集成为比较音乐学的经典文献；他在钢琴演奏和教学方面也有突出的贡献，他的钢琴曲集《小宇宙》是一部优秀的、按照循序渐进原则所写的钢琴教材；他是西方近代最重要的和最有影响的作曲家之一，他继承了巴赫作品中织体的丰满性，从贝多芬的作品中吸取了主题发展的绝妙手法，从德彪西等作曲家的作品中吸取了那种富于色彩的音响结合的技巧，在继承前人的优秀作曲技法的基础上，他通过自己的独特创造，极大地扩展了表达思想感情的幅度和刻划音乐形象的范围。他的最大的功绩在于，他把西方作曲技术上的最高成就，与东欧民间音乐的精神实质巧妙而自然地融合在一起，并取得了重大的成就。

巴托克出生在音乐家庭，父亲是一所农业学校的校长，有相当高的音乐修养，巴托克8岁时父亲去世。最初随母亲学习钢琴，他的母亲是教师及音乐家。10岁时首次登台演奏，并开始作曲。1899～1903年布达佩斯的匈牙利皇家音乐学院的托曼班上学习钢琴，并在克斯勒班上学作曲。他和佐尔丹·科达伊一起积极从事研究与收集真正的匈牙利民间音乐，以与统称为“匈牙利音乐”的吉卜塞音乐相抗。同时研究罗马尼亚及斯拉夫音乐。民歌的研究，使他的创作才能从早年所受的李斯特和施特劳斯的影响中解放出来，也为他以后的音乐民俗学的研究奠定了基础。1907年巴托克被任命为布达佩斯匈牙利皇家音乐学院的钢琴教授，在那里工作近30年之久。1919年匈牙利爆发了无产阶级革命，巴托克同情革命，并参与了匈牙利苏维埃共和国的音乐建设工作。革命失败后，巴托克为此遭到诽谤和攻击。1935年他在科学院专门从事民间音乐的研究工作。1940年春，由于匈牙利的政治局势，他移民至美国。晚年，他表现了反法西斯的高尚气节和对祖国终生不渝的热爱。在朋友们的支持下，他创作演出了自己的最后几部作品。1945年9月26日

因患白血病在纽约逝世。

**钢琴奏鸣曲**

这首作品是巴托克于 1926 年创作的，这是他向创作的全盛期过渡的时期。在这首奏鸣曲中，他发挥了钢琴这个乐器的特性，以其独特多样的节奏、律动复杂的变化、音色的对比等，使乐曲再也找不到浪漫主义情绪，而已形成具有坚固音乐性的巴托克风格。

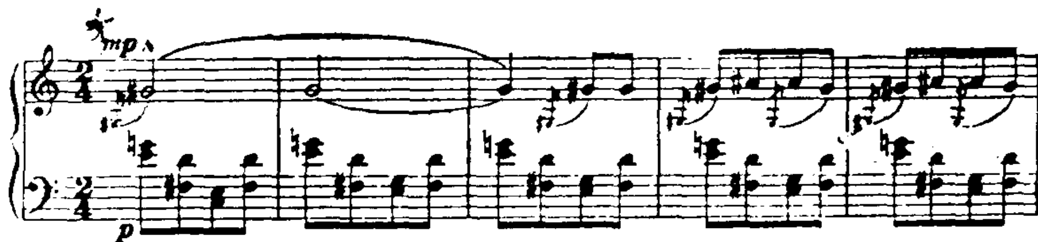
第一乐章　中庸的快板，2/4 拍，自由奏鸣曲式。在导入部之后呈现出主部主题，这个主题后面的十六分音符音型在后面有很大的发展。

**例 1179**
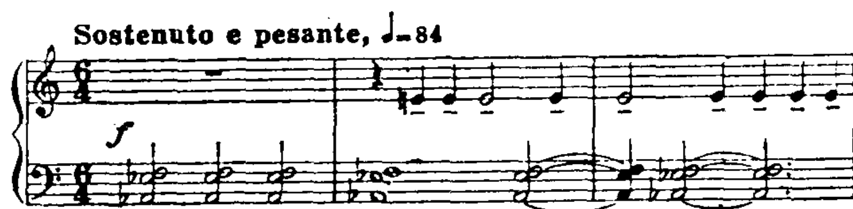



在经过句之后出现幽静的副部主题，这个主题旋律有印象派及十二音音乐的影响。

**例 1180**



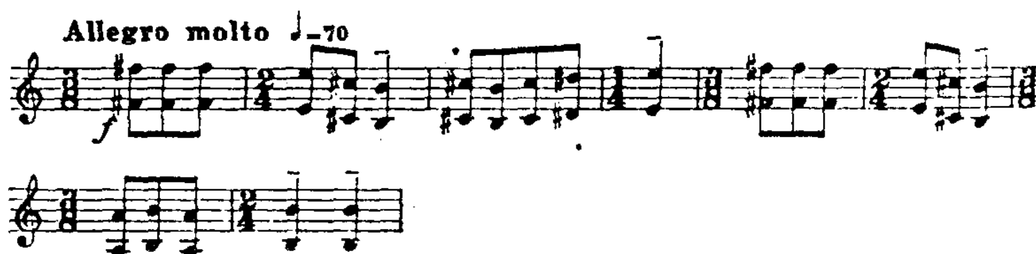

第二乐章　6/4 拍，三部曲式，是和缓而沉重的乐章，与第一乐章那种跃动的情绪形成鲜明的对比。

**例 1181**



第三乐章　甚快板，自由回旋曲式，有非常明显而强烈的民族色彩。主题是民族舞曲风格，旋律虽然朴素，却拥有很多的节拍变换。

**例 1182**



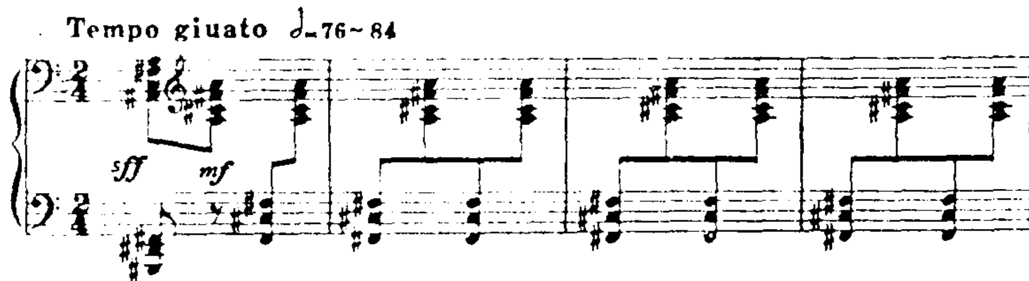

第一插部主题在切分得很细的节奏上有主要主题的素材。第二插部出现有 6/8 拍子的民谣风格旋律。这首乐曲充满了近代的速度感觉，始终保持着生命的活力。

**粗犷的快板**

这是巴托克 1911 年的作品。在布达佩斯音乐学院时，巴托克就已被公认为是优秀的钢琴家，也有不少作品问世。这首《粗犷的快板》属于钢琴小品，是他这类作品中的佼佼者，不但风格独特，同时非常成功地发挥了钢琴的技巧效果。全曲共有 224 小节，由自由回旋曲式构成。
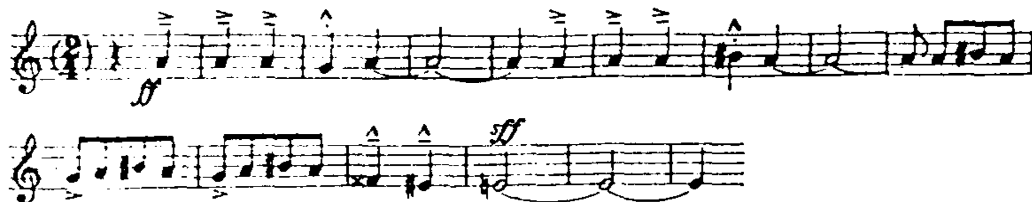
乐曲从升 f 小调有力的主和弦开始，这个沉重暗淡的升 f 小调主和弦的连奏是此曲的基调，经常在乐曲中出现。

**例 1183**
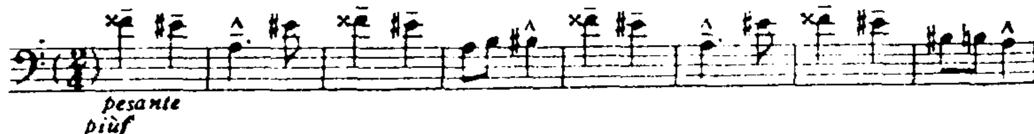



在这个和声和节奏的上方是朴素的主要主题旋律在流动。

**例 1184**
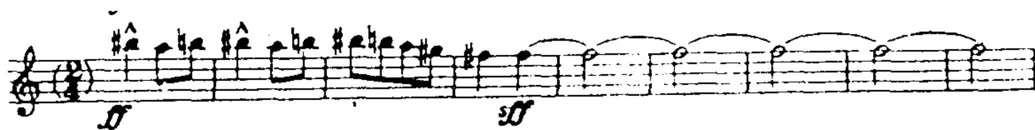



随后在低音区出现沉重感觉的第一插部主题。

**例 1185**




第二插部主题有着激烈的性格，在主要主题第二次出现后呈现。

**例 1186**




乐曲中的三个主题拥有着共同的情绪，但在律动及旋律线条的动态等方面有很明显的对比。当第二插部主题经短暂的发展后，主要主题以钢琴奏出不同于前面的和弦。之后再出现第一插部主题，并向着结尾高潮推进，最后乐曲在升 f 小调的主和弦上结束。
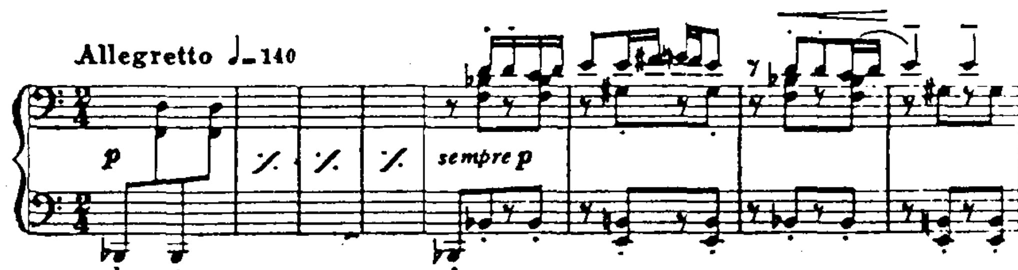
**钢琴组曲 Op. 14**

巴托克所作的钢琴作品大多是用匈牙利以及罗马尼亚民歌编曲的小品，但这部《钢琴组曲》Op. 14 在风格上却和以前不同，并没有将民歌的素材直接拿来使用，只用了舞曲风格的节奏、主题的音阶等来加强乐曲的民族色彩。整个组曲由四个乐章组成。

第一乐章　稍快板，2/4 拍。开始的 5 小节是建立在降 B 大调和弦上的节奏型，之后进入 E 大调和弦。从旋律和低音的进行看，乐曲是由全音阶构
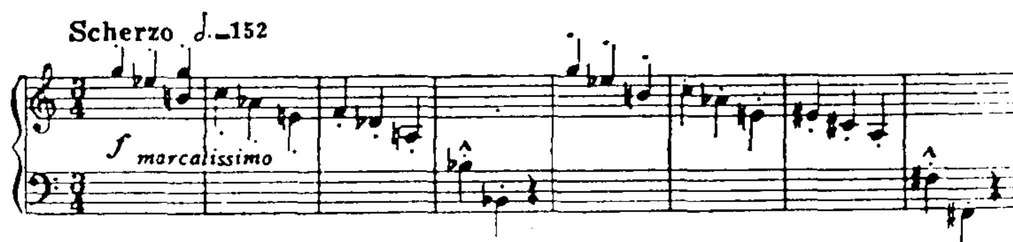
成。但巴托克又将其它的音导入，用以构成为三和弦，作为旋律的辅助音。乐章的结尾用完全的全音阶，并且多次出现。

例 1187




第二乐章　谐谑曲(Scherzo)，6/8 拍。这是一首以生硬的节奏和音符作成的谐谑曲，具有明显的巴托克风格。乐曲一开始以分解的增三和弦进行为主，随后成为反向进行。

例 1188
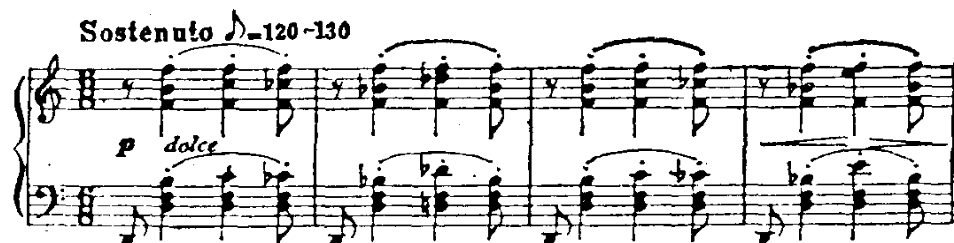



第三乐章　甚快板，2/2 拍。这是一个非常急速的乐章，拥有阿拉伯民谣风格。

例 1189



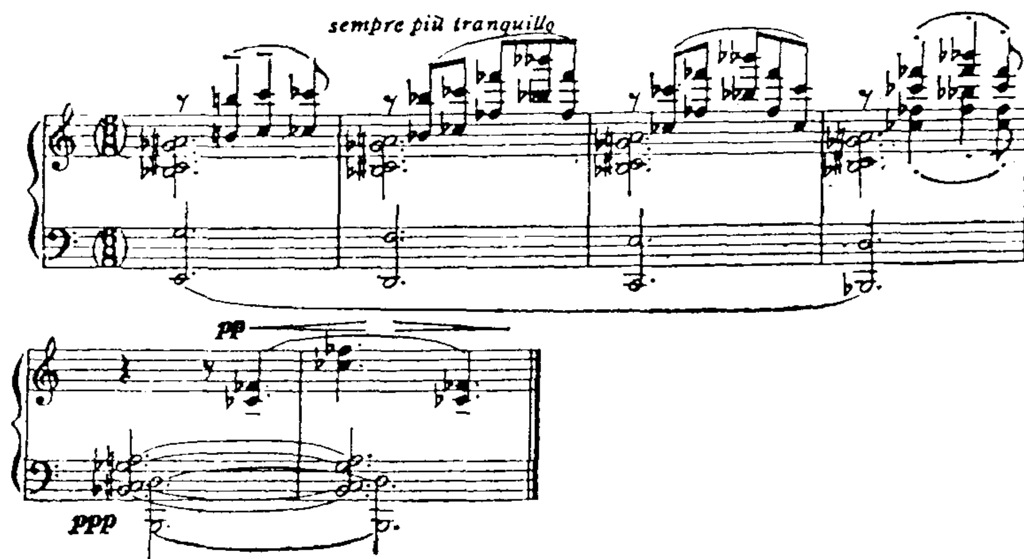

第四乐章　如歌的行板(Sostenuto)，6/8 拍，三部曲式。这是个缓慢的乐章，第一部分开始是以小三度为和弦构成的主题。

**例 1190**




中间部分则以大三度和弦为主，尾声的 6 小节有巴托克非常喜欢使用的和弦出现，中声部有两个小三度与纯四度结合的和弦，下声部为降 B 大调，上声部是与它的关系为减五度的升 F 大调，以复调来进行，这是巴托克特有的微妙的和声使用方法。

**例 1191**




**小宇宙**

这是巴托克 1926～1937 年 12 年间所创作的钢琴曲集，这个时期是巴托克创作上的高峰期。曲集分 6 卷，共包括 153 首钢琴曲，是巴托克为了他的次子彼得练习钢琴而作的。

第 1 卷的开始是双手的齐奏，是只弹几个音的幼儿教材，其程度逐渐提高，包括 36 首乐曲；

第 2 卷结束时，记有“为彼得”的字样，由此可看出彼得练习钢琴是照父

亲的计划弹到此处，包括 30 首乐曲；

第 3 卷已经出现很难的的技巧，程度已经相当高，包括 30 首乐曲；

第 4 卷中有更多的富于巴托克性格的乐曲，包括 25 首乐曲；

第 5 卷、第 6 卷已经远离了练习用教材的概念，渐渐地有了演奏会用的小品。在第 6 卷的结尾部分的 6 首乐曲，尤其是《6 首保加利亚节奏舞曲》是题献给女钢琴家哈丽艾·柯恩的名作。第 5 卷中包括 18 首乐曲，第 6 卷中包括 14 首乐曲。
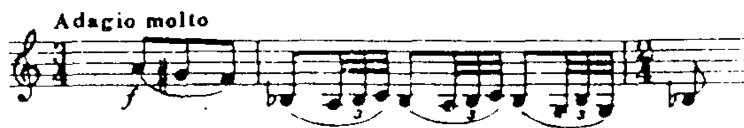
巴托克的这部钢琴曲集《小宇宙》，是学习钢琴必不可少的优秀教材。

**钢琴主奏狂想曲 Op. 1**

这部作品是巴托克在搜集和研究民歌之前的初期作品，乐曲的旋律素材来自吉卜赛音乐，整部作品属于浪漫主义的风格。有明显的受李斯特作品影响的痕迹，在演奏上需要很高的技巧。当时的匈牙利，普遍都将吉卜赛音乐当作本国的民族音乐，巴托克虽然有强烈的民族意识，但他在创作这部作品时也没有超脱一般人的意识。
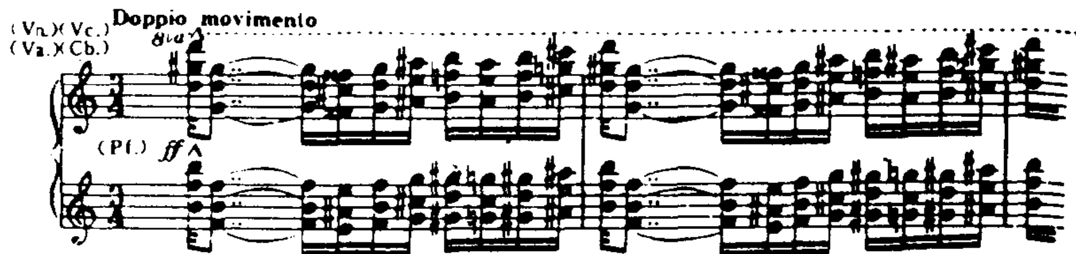
这首狂想曲采用单乐章的结构形式，分为两部分，即吉卜赛舞曲查尔达什中的拉绍部分（缓慢的导入部）和弗里斯部分（快速的主部）。第一部分采用确切的慢板，3/4 拍。其中有两个动机，第一个动机是几乎不变地重复多次，由乐队呈示。

**例 1192**




另一个动机是不断加以变奏、变形的动机，由钢琴呈示。

**例 1193**



第二部分采用小快板和急板的不断变化，2/4 拍。与第一部分一样，拥有一个完全不变的动机和不断变形而发展的动机。这两个动机在乐曲中进行了多姿多彩的发展变化。到了第二部分的后半，第一部分的素材再次出现。
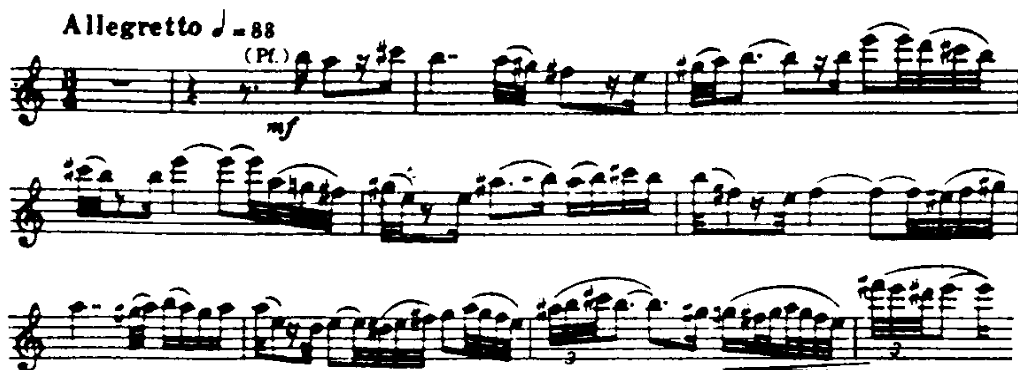
**第 3 钢琴协奏曲**

这是巴托克最后一首完整的作品，在他的所有作品中，这也是最受听众欢迎和熟悉的作品之一。1945 年春，生活贫困、精神孤独的巴托克患了白血病，病情急剧恶化。他知道除了音乐之外，没有任何东西可留给妻子，为了给妻子留下供她登台演奏的新曲目，使她日后生活较有依靠，他撇开了人们请他谱写的那些作品，开始着手写作这部协奏曲，并将它题献给了妻子蒂塔・帕兹特利・巴托克。待作品写完后的第四天，巴托克便与世长辞了。

巴托克共有三部钢琴协奏曲，这首《第 3 钢琴协奏曲》的语言、结构和音乐特点等方面，同前两首协奏曲，特别是《第 1 钢琴协奏曲》都不一样。第 1 首早在 1926 年在布达佩斯时写出，他曾强调那时他正醉心于巴赫以前的音乐，他的这一偏好在这首乐曲中也留有一些印迹；1931 年写成的第 2 钢琴协奏曲主要以作者的创作之大胆发挥为其特征，音乐热情澎湃，有强烈的倾诉力。第一和第二两首协奏曲都是作者写来供他自己演奏用的，其中拥有大量足以显示作为世界演奏名家的出色技巧的段落。而这首协奏曲，是巴托克专为他的妻子演奏而写的，因此技术平易，风格率真，笔法澄彻。可以说是作者对生活的讴歌以及对祖国和大自然眷恋的深情体现。乐曲的旋律动听，音响柔和，显得明朗安宁，似乎是在憧憬人类美好的前景。《第 3 钢琴协奏曲》共分三个乐章，第二和第三乐章连续演奏。
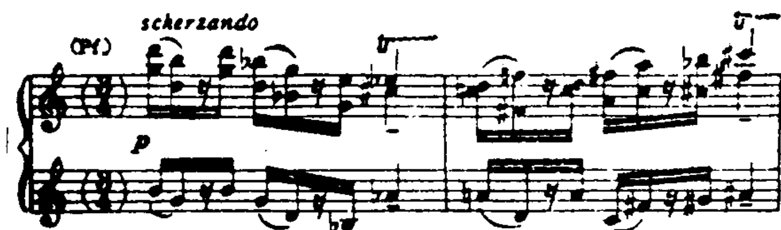
第一乐章　稍快板，E 大调，3/4 拍，奏鸣曲式。乐曲一开始在弦乐的震音的背景上，钢琴奏出主部主题，这是一支纯朴可爱的匈牙利民歌旋律，带有奇幻的装饰和切分节奏。

例 1194




像这样在第一乐章开始就出现一大段真正匈牙利音调的旋律，是巴托克晚期风格的一个重要的特征。副部主题包括两支旋律，基本上都由动机的反复模进构成，其篇幅较短，在乐章中起一种连接的作用。两支旋律都由钢琴奏出，第一支旋律是典雅的，转入同主音小调；第二支旋律是诙谐的，从第一支旋律的关系大调开始，但这个旋律的调性转换颇为频繁。

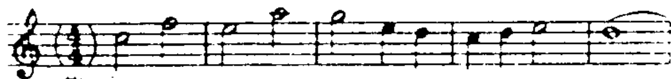
例 1195




呈示部最后以钢琴同单簧管交替奏出的下行三度音型作为结束。展开部中只发展第一主题。再现部中主题的重现几乎都是一次次新的变奏。

第二乐章　虔诚的柔板(Adagio religioso)，4/4 拍，三部曲式。在弦乐引子之后，由钢琴演奏静谧深沉的圣咏般的音乐，并反复出现了 5 次，仿佛是作者对即将逝去的生命的赞颂。

例 1196
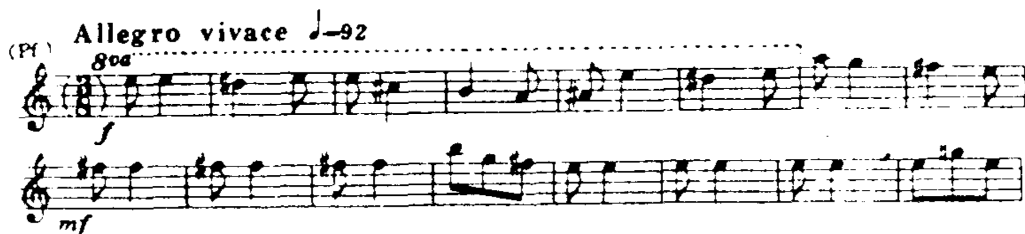


乐章的中段巴托克称之为“夜的音乐”，用瑰丽的音响进入幻想般的境

界，同前后两段形成非常鲜明的对比。再现时圣咏的声音移到乐队，钢琴则作装饰风格的弹奏，音乐更加温柔。

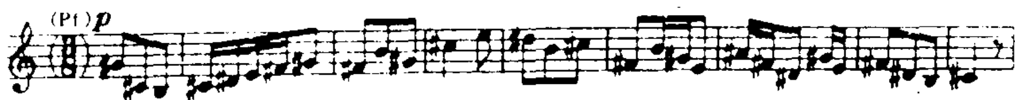
第三乐章　活泼的快板，3/4 拍。这是一个快速热情的回旋曲，主要主题用钢琴响亮的和弦奏出，这支具有迅疾的切分节奏和鲜明民间舞曲风味的旋律，以其巧妙的色彩变化在乐章中反复呈现。

**例 1197**




在主要主题之间的两个插部主题，都是用复调手法写成。第一插部主题由定音鼓独奏引入，这部分是一首完整的赋格曲，具有传统的呈示、发展和再现的结构，其中的发展部分非常精巧，有时是卡农，有时是主题的变形和倒影。赋格曲主题先由钢琴奏出，尽管乐曲中带有一些巴洛克时期复调的意味，但却始终保持巴托克自己的特点。

**例 1198**




第二插部本身就是一个小的三段体结构，第一段的主题旋律柔和，是抒情性的。中段是个赋格段，其主题吸收了十二音作曲技法，但又同传统的和声结合在一起，具有非常奇特有趣的效果。当第二插部第一段主题重现时，钢琴同乐队交换位置，并出现新的对位声部。接着，回旋曲主要主题以乐队有力的全奏第三次出现，最后，在急速热情的音乐中辉煌地结束全曲。



**斯特拉文斯基,伊戈尔·费奥多罗维奇**(Stravinsky, Lgor Feodorovic)1882年生于奥拉宁包姆,1971年卒于纽约。俄国作曲家、指挥家、钢琴家、作家。1934年入法国籍,1945年入美国籍。

斯特拉文斯基是20世纪最有影响的作曲家之一,是西方现代音乐的代表人物。他的创作经历复杂,音乐风格多变,不同时期的作品显示出现代各个流派的不同特征。早期(1919年之前)作品是俄罗斯风格时期,代表作品有著名的3部芭蕾舞《火鸟》、《彼得卢什卡》、《春之祭》;中期(1919～1951年)作品是新古典主义时期,代表作品有舞剧《普尔契涅拉》、歌剧一清唱剧《俄迪普斯王》、《圣诗交响曲》、以及一些器乐作品,这些作品将古典音乐的特点与现代音乐的语言结合起来,颇受人们欢迎;晚期(1951年以后)作品是序列主义时期,代表作品有舞剧《阿贡》、电视音乐剧《洪水》、《乐队变奏曲》等。

斯特拉文斯基的父亲是圣彼得堡帝国剧院的男低音歌唱家。他9岁开始学习钢琴,中学毕业后进入圣彼得堡大学法律系学习,1905年毕业。1903～1906年从俄罗斯作曲家里姆斯基一科萨科夫学习作曲理论。1910～1914年,斯特拉文斯基主要生活在巴黎,偶尔也回俄国。1910年在巴黎写成他的第一部芭蕾舞剧《火鸟》后开始崭露头角,接着又写出了反映俄罗斯民间生活的舞剧《彼得卢什卡》和反映俄罗斯原始民族祭献仪式的舞剧《春之祭》。这三部作品都具有鲜明的俄罗斯音乐的特色,同时也显露出斯特拉文斯基独特的创作风貌。在《春之祭》里,为了表现原始民族的祭礼和他们强悍、粗犷的性格,他使用了异常猛烈、紧张的节奏,大胆的和声,以及浓重的管弦乐配器,使听众大为震惊。在巴黎首演时,引起了音乐史上最出名的骚动。第一次世界大战期间,他在瑞士度过。为适应战时的演出条件,他创作了乐队编制不大,音乐风格较轻巧的作品,如表现俄国农村风俗舞蹈的康塔塔《婚礼》,以及根据俄国民间故事为朗颂、舞蹈和小乐队而写的《士兵的故事》等等。这个时期他对爵士乐发生兴趣,成为最早使用爵士乐语言进行创作的作曲家之一。

1920年,斯特拉文斯基迁往法国。这时他的创作发生了很大变化。他脱

离了祖国，放弃了早期的俄罗斯风格，转向“新古典主义”。在后来约30年的时间里，他主要从西欧古典音乐作品中吸取创作素材，然后加以个性化处理。1939年，斯特拉文斯基应哈佛大学邀请，去美国举行有关音乐艺术的讲演。因第二次世界大战爆发而定居美国。到了50年代中期他接受了十二音作曲法，从舞剧《阿贡》开始，创作了一系列无调性的序列音乐作品。对于斯特拉文斯基的创作，苏联音乐界曾长期持否定态度。1962年，斯特拉文斯基应邀返回苏联访问，受到英雄般的欢迎，他的作品在苏联得到重新评价。他内心始终是个俄罗斯人，保持着东正教的信仰。有人说他的作品象是一幅20世纪音乐发展的“地图”，没有一个作曲家象他那样广泛涉猎。另外他也是第一位亲自指挥自己大部分作品录制成唱片传诸后世的大作曲家。他还提供了一部宝贵的自传，题为《我的生平大事记》，一册论文集《音乐的诗学》和一系列与罗伯特·克拉夫特的发人深思的谈话录，分成数卷出版，书名为《斯特拉文斯基：友谊的记录》。

**钢琴奏鸣曲**

这首奏鸣曲是斯特拉文斯基的第2钢琴奏鸣曲，呈献给波利尼亚克公爵夫人。1924年在波利尼亚克公爵夫人官邸试演，1925年9月8日在威尼斯现代音乐节上，由斯特拉文斯基亲自弹奏钢琴初演。乐曲由3个乐章构成。

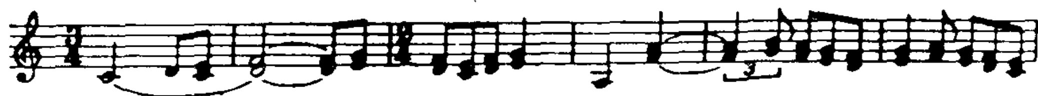
第一乐章　用奏鸣曲式，一开始出现两个八度，有十二音音列特色的三连音的第一主题。

**例1199**




接着是与第一主题形成对比的第二主题在C大调上流畅地应答，并且移到D大调来反复。
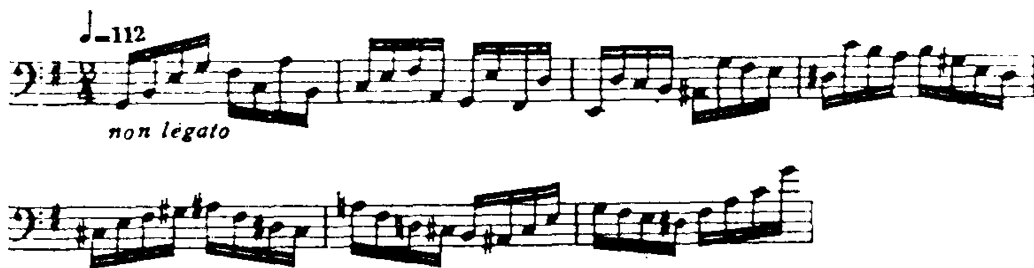
例 1200



展开部中将两个性格各异的主题巧妙的处理。再现部先再现第二主题，然后变化再现第一主题。

第二乐章　用三部曲式，稍慢板，3/4 拍。第一部分采用 f 小调，是拥有贝多芬风格的装饰乐句。乐章的中间部分转入 G 大调，拍子转换成 2/4 拍。再现部中有华丽的钢琴演奏技巧。

例 1201
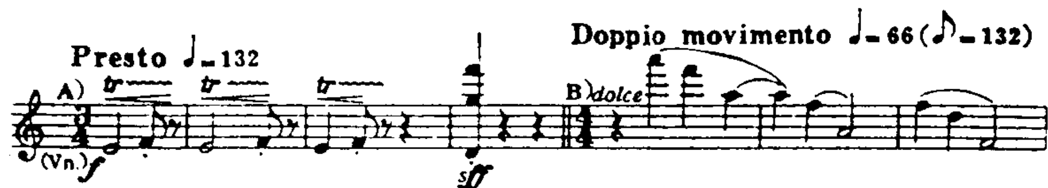



第三乐章　是托卡塔风格的乐曲，中间部是赋格曲式的主题，但不是真正的赋格曲。

#### 钢琴与乐队随想曲

斯特拉文斯基自幼就具有钢琴演奏家的素质，因此他也比较喜欢创作钢琴作品。这首乐曲是斯特拉文斯基新古典主义时期的代表作之一，创作于 1929 年，先完成第三乐章，然后是第二乐章和第一乐章。乐曲按自由的形式，使钢琴发挥了极为大胆的音响效果，并把钢琴与乐队作有机的配合，成功地将人类原始的生命力，做爆发性的表现。斯特拉文斯基对这首乐曲曾说："我认为将这首乐曲称为'随想曲'，是最能显示这首乐曲的性质的。因为我想起了著名的音乐学家浦雷托流斯（1572～1621）对随想曲所下的定义。他认为随想曲与由赋格风的乐曲的快速音群而成的自由形式的'幻想曲'是同义的。"
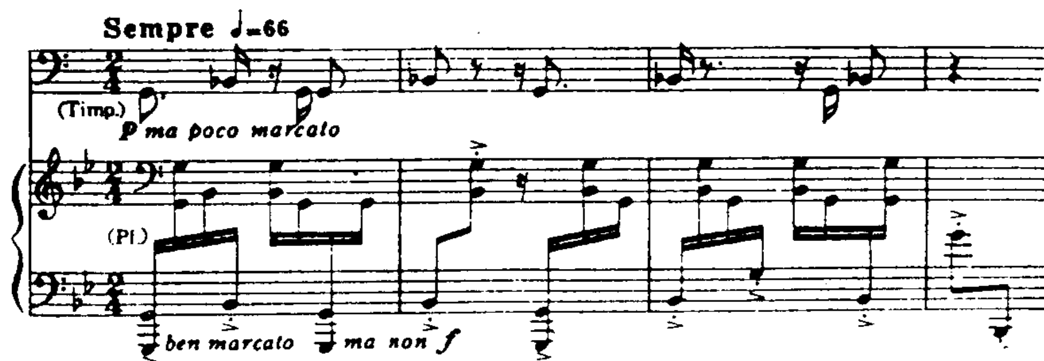
第一乐章　引子中有两个相互对比的旋律，一是快速的旋律，一是慢它两倍速度的旋律。

例 1202
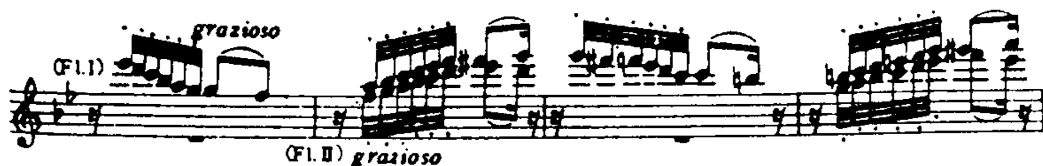



接着由强调钢琴与节奏的定音鼓呈示第一主题。

例 1203
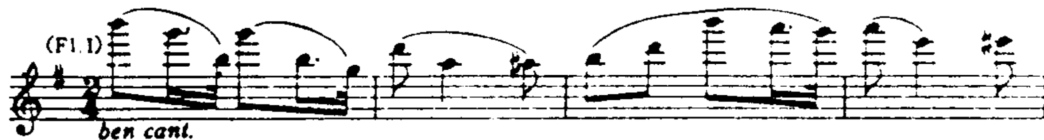



随后是由长笛奏出的第二主题。

例 1204
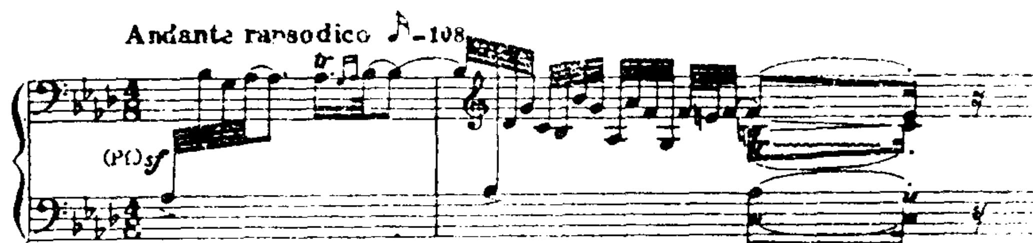



第三主题是在钢琴的伴奏音型之上，由长笛奏出，并加以发展。

例 1205




第二乐章　开始是狂想曲风的行板，先由钢琴呈示出主题。

例 1206




接着是由双簧管奏出悠闲的第二主题。
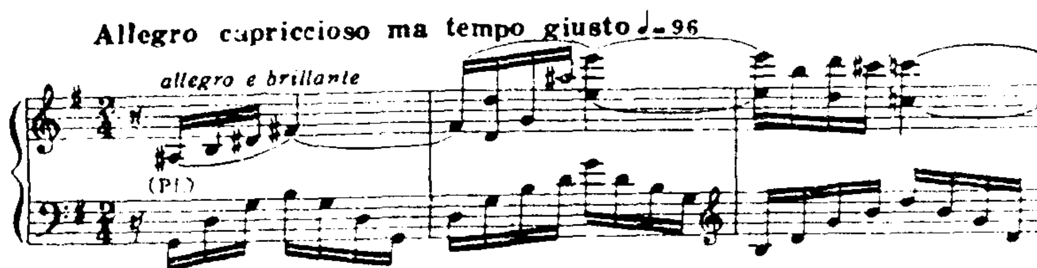
例 1207




不久，单簧管、圆号等奏出了三十六分音符开始展开部。

第三乐章　是严守节拍的随想快板。开始以弦乐器的低音区拨奏开始，之后是第一主题的预告，全奏之后，用钢琴呈示主题。

例 1208




随后是由弦乐奏出的第二主题。

例 1209




这两个主题经过几次复奏后，钢琴以半音化的音群装饰新的旋律，最后再次出现主题，以弦乐的拨奏结束乐曲。



**韦伯恩，安东·封**(Webern，Anton von)1882年生于维也纳，1945年卒于米特西尔。奥地利作曲家、指挥家。

韦伯恩开创了一种新的更完美的序列主义音乐，这种音乐以确立一个特定的音符和一种特定音质之间的关系为基础。他的这种创作方法引起了施托克豪森、布莱兹、马代尔纳以及上一辈作曲家斯特拉文斯基等人的兴趣。韦伯恩的音乐风格富于个性，有高度的诗意和表现力。虽然他在世时几乎完全处于孤立的境遇中探索和追求自己的目标，但死后，他的音乐对青年作曲家的影响越来越大，越来越显得重要和新颖独特。虽然先锋派由于他的技巧创新而赞赏他的音乐，但我们不该忘记他还是属于浪漫派传统，而且他非常尊重古典曲式，这是他创作中决不动摇的特点。他毕生是瓦格纳歌剧的崇拜者，并且是舒伯特、马勒和勃拉姆斯作品的绝妙指挥者。1945年他惨遭不幸事件而夭折，在美国占领法国期间死于哨兵枪下。

韦伯恩早年受教于身为钢琴家的母亲，后来他的大部分作品都是为纪念母亲而作的。1899年创作最早几首作品。1902年入维也纳大学，从吉多·阿德勒学习音乐学，从普菲茨纳学习作曲。1904～1908年成为勋伯格的主要弟子。在德国和捷克任戏剧指挥，开始其艺术生涯，第一次世界大战后定居维也纳附近，1918～1922年在维也纳积极参加勋伯格的内部交流演出协会活动，1922～1934年指挥维也纳工人交响音乐会。1927～1938年任奥地利广播电台指挥和音乐顾问。5次访问伦敦，指挥英国广播公司乐队。韦伯恩的音乐被纳粹指责为“文化方面的布尔斯维克主义”。战争期间为出版商担任校对工作。

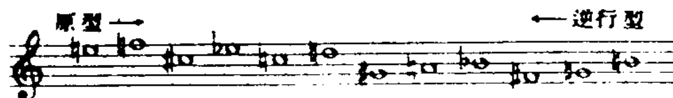
韦伯恩的作品不多，主要为小型室内乐组合或为人声而作，他将音乐压缩到只剩下基本要素，弃尽种种传统的和声概念。他将许多孤立的音乐组件，按复杂的对位与节奏型排列，集中在极为短暂的时间幅度里。后期的作品一反传统的展开技巧，力求采用整体变奏。

**钢琴变奏曲 Op. 27**

创作技法的极度节省、结构非常明确、表现甚为简洁等等，是韦伯恩后期创作的风格，这些都在此变奏曲中以独创的形态展现出来。乐曲共有3个乐章，以十二音作曲法写成。
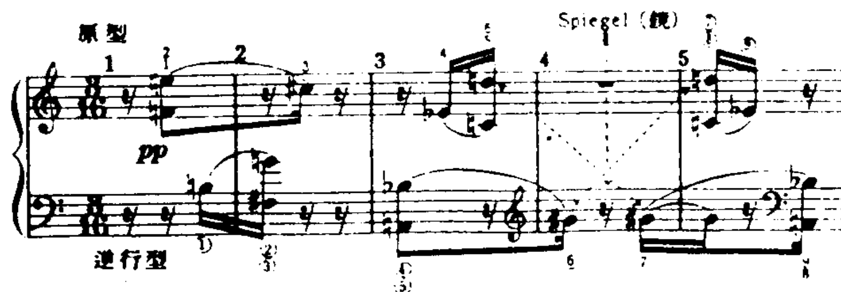
第一乐章　采用3/16拍子，中板速度，复三部曲式，作品所用音列为：

**例1210**




第一部分由两个乐段组成，这两个乐段又各含有两个小段。右手以音列原型的前半部的6个音，左手以逆行的前半部6个音开始，在第4小节第2拍做为镜面采取了左右对称的形态，如此构成了第一乐章的主题。

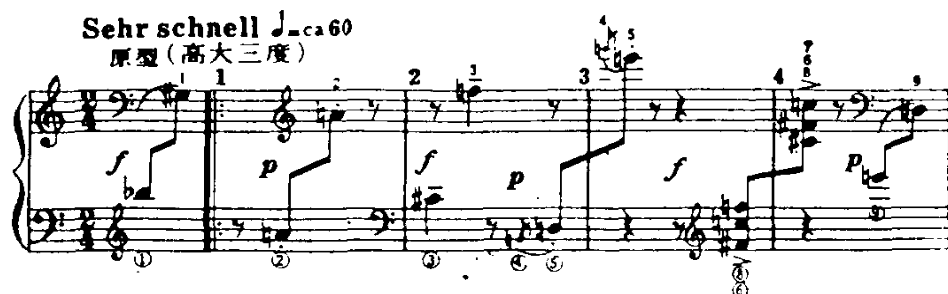
**例1211**




第二部分以三十二分音符为主体的激动部分，速度变化频繁，18小节中有7次渐慢。第三部分是第一部分变化再现。

第二乐章　共有22小节，2/4拍子，极快板，复二部曲式。是以a音为接点的二声部反行卡农，在左手出现半拍之后，右手跟进。乐曲一开始就有两手的交错，飞快交错的双手使人眼花缭乱，充满着诙谐，与第一乐章形成鲜明的对比。

**例 1212**




第三乐章　是宁静而流丽的，2/4 拍，是用 6 部分连锁构成的近似变奏曲形式。在急速、谐谑的第二乐章之后，再度回复了平静。在这里已没有了所谓的主题，6 段音乐中大量运用了速度、节奏、力度，以及十二音创作技法中的各种技术。



**普洛科菲耶夫，谢尔盖·谢尔盖耶维奇**

(Prokofiev, Sergei Sergeievich)1891 年生于松佐夫卡，1953 年卒于莫斯科。苏联作曲家、钢琴家。

普洛科菲耶夫是一位艺术革新家，他并不特别倾向某一现代流派，不给自己限定某种必须遵守的作曲理论，他是根据自己的见解广泛继承西欧古典乐派、印象派、特别是“新俄罗斯乐派”的传统，兼收 20 世纪作曲技法的一些新成果，并独具匠心地吸取和处理民间音乐的音调、节奏和其它表现手法，从而形成了他自成一家的风格。他认为艺术家必须美化、歌颂和捍卫人的生活，引导人们走向光明的未来。他的作品中所固有的明朗乐观、富于活力的素质正是这些信念的体现。普洛科菲耶夫创作的重要作品几乎包括各种曲式。《战争与和平》、《火天使》、《赌徒》、《三桔爱》等歌剧在 20 世纪不多的新作剧目中站住了脚；《罗密欧与朱丽叶》至今仍不失为柴科夫斯基的《睡美人》以来最重要的一部芭蕾舞剧；5 部钢琴协奏曲和两部小提琴协奏曲，仍是音乐会的常演曲目；第 5 交响曲至今还是最光彩夺目的作品；绘声绘色的康塔塔《亚历山大·涅夫斯基》不愧为当代最出色的合唱作品；钢琴作品中充满着机智与辛辣的同时，又不乏甘美的抒情气质；他的交响童话《彼得与狼》、组曲《冬日的篝火》等，以生动的艺术

形象刻划了苏联少年纯真的心灵，是奉献给孩子们的艺术珍品，受到世界各国孩子们的喜爱……

普洛科菲耶夫3岁开始随母亲学习钢琴，9岁时就创作了一部歌剧《巨人》，由家里人表演。1902年从格利埃尔学习作曲，1904年入圣彼得堡音乐学院，师从利亚多夫学和声、对位，从里姆斯基－科萨科夫学配器。之后从安娜·叶西波娃学钢琴，从齐尔品学指挥。学生时期已创作并发表了一些作品，其中有两首钢琴奏鸣曲和第1钢琴协奏曲。1914年出访伦敦期间与贾吉列夫相遇，并受其委托写一部舞剧，因战争打断了这一计划，但音乐却被保留在《西古提组曲》中，他以这个拥有捶击般节奏而著称的《西古提组曲》，确立了他为俄罗斯最先进的作曲家的地位。俄国革命期间，他离开了祖国，远游海外，但后来又写出了感人的《十月革命20周年康塔塔》。他先在伦敦逗留，后赴日本。1921年寓居美国，在芝加哥指挥歌剧《三桔爱》的首演。1922年移居巴黎，为季阿吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团作曲。1934年他返回祖国，志愿做一个苏联公民，归国后创作了许多反映社会现实生活的作品，音乐语言从枯涩怪诞转向清新流利。1948年在联共(布)党中央委员会的一个决议中，他的歌剧《真正的人》受到严厉的批判。对此他表示愿意在下一部歌剧中采用“明晰的旋律以及尽可能单纯的和声语言”。决议连同普洛科菲耶夫的复信都收在斯洛宁姆斯基的《1900年以来的音乐》一书中。1851年，普洛科菲耶夫以声乐交响组曲《冬日的篝火》和清唱剧《保卫和平》被授予斯大林奖。他于1953年3月5日斯大林逝世前3小时去世。

**降B大调第5钢琴奏鸣曲 Op. 38(改订后为 Op. 135)**

在钢琴音乐的创作上，普洛科菲耶夫是在德彪西之后最引人注目、成就最大的一位作曲大师。他不但继承了19世纪的钢琴音乐传统，还在钢琴这种乐器上加上了野性而有魄力的表现，缔造了一个新的钢琴音乐时代。普洛科菲耶夫一生共创作有9首钢琴奏鸣曲，从时间上看，这些乐曲跨越了他整个作曲生涯。

这首奏鸣曲，是普洛科菲耶夫流亡国外时期创作的4首钢琴奏鸣曲中的最后一首，1923年作于巴黎。他回国后，于1952～1953年对此曲作了较大的修改，第一乐章展开部及尾声几乎完全改写，第三乐章也作了较大修

改。为此，普洛科菲耶夫将原作品38改为新编号135，现在演奏的就是经修改后的新版，于1955年出版。
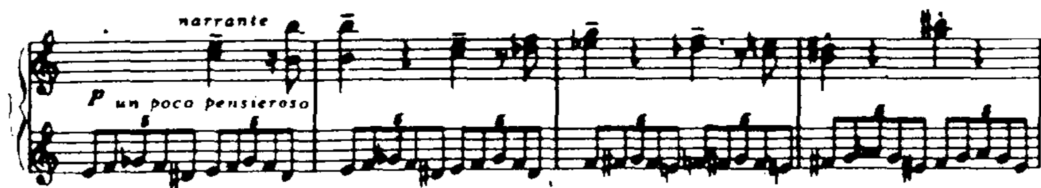
第一乐章　快板，沉静地(Tranguillo)，C大调，4/4拍，奏鸣曲式。明朗而流畅的主部主题似乎比较接近于古典音乐语汇，是歌唱性的，没有激烈的变化。

**例1213**




副部主题却接连出现出人意料的进行，表现出作者所特有的幽默情趣。
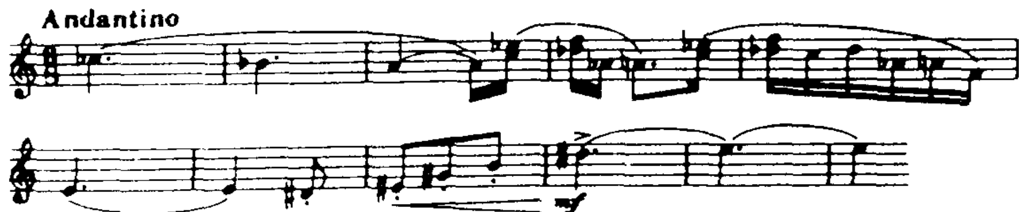
**例1214**




展开部以主部主题开始，之后是副部主题以强大有力的形态出现，左手是单纯的三连音的反复。

第二乐章　小行板，降G大调，3/8拍，三部曲式。这个乐章有强烈的表现主义倾向，是这首乐曲中最美妙动人的乐章。平稳而典雅的小步舞曲式的节奏，配以新颖的现代风格的旋律，造成了奇妙的效果。一开始有装饰音的主音断奏和弦单调地奏出，主部主题以不安定的形态在它上面展开。

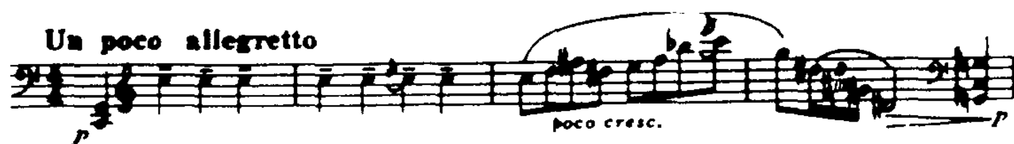
**例1215**



中段仍保持同样的节奏，最后再现主部主题。

第三乐章　稍快板，C大调，4/4拍，回旋曲式。这个乐章体现出作者喜欢在钢琴上奏出打击乐效果的倾向。故意强调的尖锐、干涩的不协和音响与呆板的节奏，在主要主题最后一次再现时达到高峰，特别是尾声部分更令人感受到一种"机械"动力性展开的因素。一开始乐章的回旋曲主题轻快地奏出。

**例 1216**




第一插部主题是回旋曲主题的延伸。

**例 1217**




第二插部主题的力度逐渐增强而转为强烈的表情。

**例 1218**
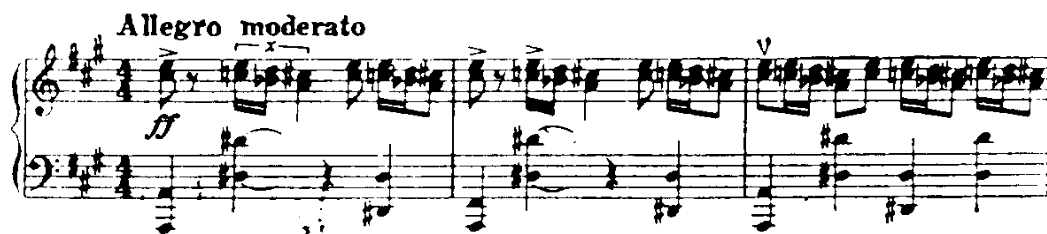



随后回旋曲主题被分解，作自由处理，与第一插部主题混合在一起进行，最后，乐曲在持续的托卡塔风的曲趣中结束。

### a 小调第 6 钢琴奏鸣曲 Op. 82

普洛科菲耶夫的第6、7、8钢琴奏鸣曲，是其钢琴音乐的代表性的杰作。此曲作于1939～1940年间。
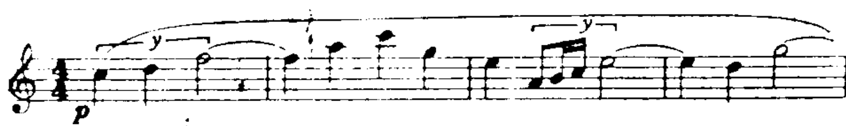
第一乐章　中庸的快板，是篇幅很长的奏鸣曲形式。乐曲的第一主题从节奏锐利而下行的大三度的动机开始，左右手马上反复并交替展开。

例 1219




第二主题是极单纯的旋律，与第一主题形成鲜明的对比。

例 1220
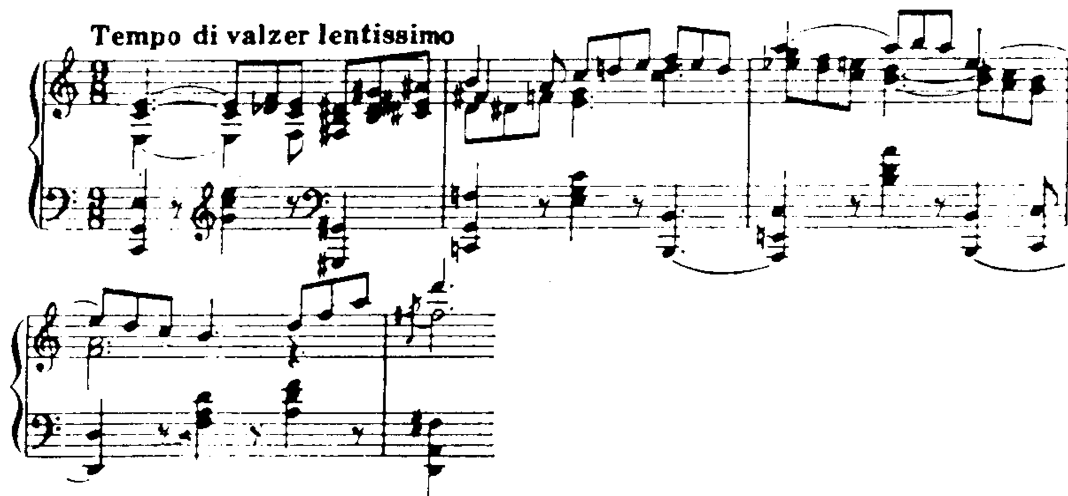



呈示部后，是根据第二主题动机所组成的节奏音型展开部，然后第一主题动机与第二主题交叉进行到高潮后，音乐慢慢静下来而进入再现部。

第二乐章　小快板。这个乐章爽快清新，自始至终都采用断音和弦。虽然普洛科菲耶夫非常喜欢用轻快的舞曲形式，但这个乐章并没有用这种轻快舞曲的形态，而是采用了独特的 2/2 拍子。这个乐章的音乐是典型的普洛科菲耶夫风格。

第三乐章　极慢板，圆舞曲速度。普洛科菲耶夫在这个阶段最佳表现就是极慢的乐章，令人想起辽阔的原野，含有丰富的转调，非常富于抒情性，含有一些哀愁优美的旋律。

例 1221



第四乐章 甚快板，自由回旋曲式，富有节奏性并且很容易亲近。

**例 1222**




在颇具个性的第一主题和简明的第二主题之后，第一主题上移小二度，接着第二主题作旋律性的变形而出现，然后进入令人印象深刻而有力的中间部主题。

**例 1223**



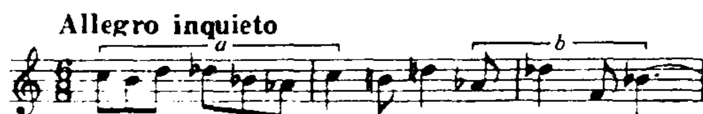

中间部含有第一主题的发展部分，再现部除第一、二主题外，再加上中间部的主题，经过各种变化，进入激烈的高潮，以最强音奏出一个动机而结束全曲。

**降 B 大调第 7 钢琴奏鸣曲(斯大林格勒)Op. 83**

这是普洛科菲耶夫在 1942 年苏联红军抗击德国法西斯期间写成的，因此曾被命名为《斯大林格勒奏鸣曲》。当时在斯大林格勒进行的那场惊心动魄的战斗，在每个苏联人的心中都留下了不可磨灭的印象，感到这是战争的转折点，胜利在望。乐曲正是反映了这一内容。此作品在 1943 年由苏联钢琴家李赫特首演时获得了极大的成功，普洛科菲耶夫也因此荣获斯大林奖金。
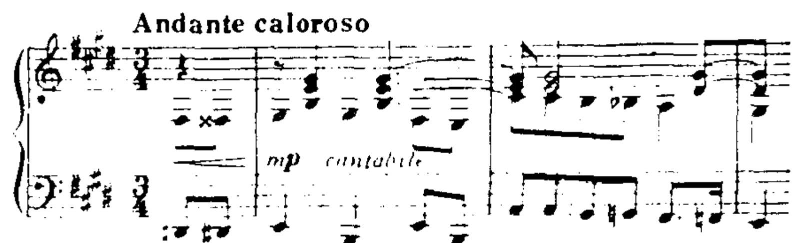
第一乐章 甚快板。在这第一乐章的音乐中不难找到那个时期的紧张兴奋的情绪，爆炸般的音响以急转直下如扫荡般的节奏，重现了英勇战斗的年代以及当时感情上的起伏。在普洛科菲耶夫手稿中标记有“坐立不安的样子”。这个乐章由七个片段的动机组成，各个动机之间有很深的关联，互相牵引。这里的组合差不多全是无调性，加上敲打节奏的不协调和弦，使整个乐章由第一声部和尖锐紧张关系的第二二声部构成，充满了速度感。

**例 1224**




第二乐章　热情的行板。这个慢乐章充满了浪漫气息，与前后两个快乐章构成完美的整体。

**例 1225**




第三乐章　急促地，与第二乐章的徐缓、抒情形成强烈的对比。钢琴的力量犹如红军组成铜墙铁壁，顽强地阻挡着入侵之敌。曾有人这样描述说："最后乐章那坚决无情的节奏……暗示了战无不胜的人民大众具有不屈不挠的气概和精神。"

**降 B 大调第 8 钢琴奏鸣曲 Op. 84**

普洛科菲耶夫的这首钢琴奏鸣曲比起庄严完美而近于无调性的第 7 钢琴奏鸣曲，则近于抒情而自然。乐曲由 3 个乐章组成。
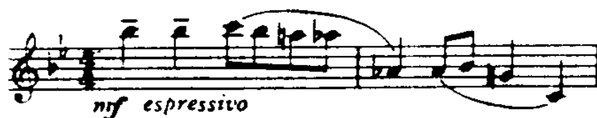
第一乐章　柔和的行板，自由奏鸣曲式。开始的旋律充满了幽静的抒情情绪。

**例 1226**



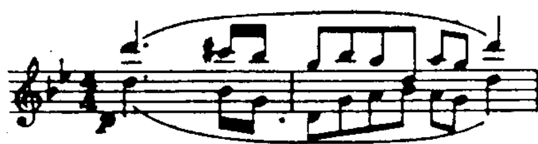

之后是一个半音阶音型富有色彩而有点寂寞的附属旋律，它与开始的旋律有同样的表情。

例 1227




随后音乐重复第一主题和很活泼地重复分解和弦段落，接着进入第三主题。

例 1228



漫长的展开部转适中的快板，最后进入再现部。

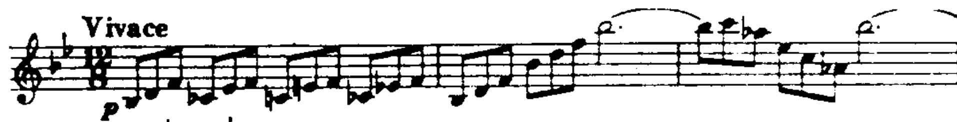
第二乐章　如梦的行板（Andante sognando），降 D 大调，三拍子斯拉夫舞曲，由主题和三个变奏组成。主题用左手以类似弦乐低音的拨奏方法奏出。

例 1229




第三乐章　甚快板，欢快的回旋曲式。乐章的第一主题和第二主题各含有特有的速度感，但没有过于激烈之处。中间部很长，以古典谐谑曲中间部似的表情开拓，最后辉煌到达高潮。

例 1230
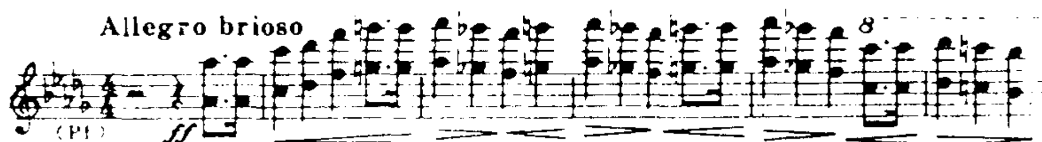



**降 D 大调第 1 钢琴协奏曲 Op. 10**

这首钢琴协奏曲作于 1911～1912 年，当时普洛科菲耶夫还在求学期

间。年轻的普洛科菲耶夫热衷于钻研当代新的创作，在彼得堡“先锋派”小组的集会“现代之夜”所举行的一系列音乐会上听了理查·施特劳斯、勋伯格、斯特拉文斯基等人的新作在俄罗斯首演，特别是他的作曲和指挥导师、音乐学院教师中的“现代主义者”齐尔品的直接教诲，对他产生颇大影响。这部作品 1921 年 8 月由普洛科菲耶夫亲自担任独奏在莫斯科首演时，就以其新颖的音响和风格而引起轰动，批评和赞扬的意见都十分激烈。
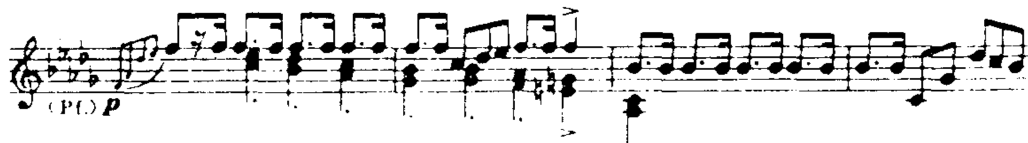
乐曲的结构继承了李斯特以来单乐章协奏曲的传统，包含快速、慢速和快速三个部分。结构严谨，发展富于逻辑，有古典协奏曲的某些痕迹。第一部分是灿烂的快板，开始由乐队庄严地奏出三个和弦，引出钢琴上刚毅果敢、沉着有力的乐句，它以齐奏的形式出现，乐队提供以和声的支持。

**例 1231**




引子之后，在 C 大调上出现一大段钢琴活跃的带有托卡塔风格的段落，像一首活泼欢快的谐谑曲。不久又回到降 D 大调，出现明快的第二主题。它生动的舞蹈性节奏，不时加上装饰音和主题在高音区反复时清脆的音响，使音乐显得异常活泼。

**例 1232**
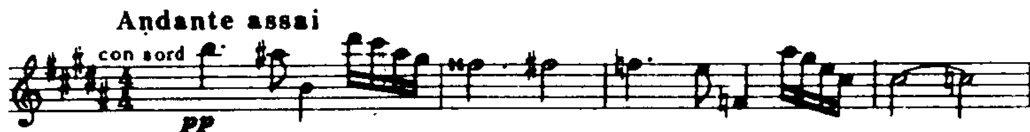



这个活泼的主题移到乐队，钢琴伴以起伏的三连音的流动，随后，主题以更强的音响在高音区出现，它不断流动冲击，在力量聚集的顶端上突然停止。中间段落里，速度放慢，力度减弱，乐队柔和的音响从低音区升起。钢琴加入演奏之初仅是主音和属音的缓慢反复，继而加进刮奏，乐队的音响随之变得绚丽非凡。

第二部分为行板，这部分相当于协奏曲套曲的中间乐章，音乐抒情优美。一段梦幻般的旋律多次出现，或在不同的乐器上出现，突出音色的变化；

或配以不同的织体组合，显示和声的丰富。

**例 1233**



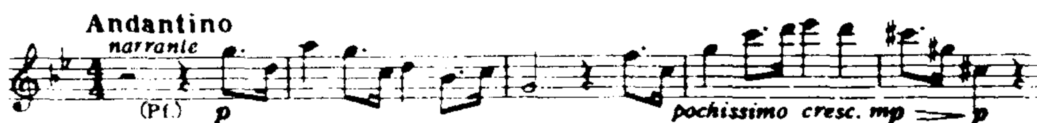

在尾声中，音乐复归安静。钢琴流畅的走句上下起伏，力量渐弱，速度渐慢而轻松地终止。第三部分，谐谑地快板，这部分是第一部分的变化再现。弦乐拨奏及圆号构成的和弦反复导出钢琴半音阶的上行。紧接着，回顾了跳跃的第一主题。继之以长号和圆号交替演奏第二主题。这时，速度稍慢，节奏犹如步伐般地刚毅稳健，音量从弱到强，停留在圆号和大号的三个音上。第二主题移到钢琴上，并加以不断的变形展开。音乐充满活力，最后钢琴奏出第一部分结束时那炽热的下行进行。在热情澎湃的高潮上，音乐突然转回主调，乐队再次响起引子主题音型的反复，钢琴伴以双手的八度进行，以响亮的和弦结束全曲。

**g 小调第 2 钢琴协奏曲 Op. 16**

普洛科菲耶夫以他的第 1 钢琴协奏曲轰动了乐坛，两年后又创作出这首第 2 钢琴协奏曲，结果引起一场赞成与反对之间的激烈论战。在初演之后，《圣得堡报》的记者这样评论普洛科菲耶夫的演奏 ："他一经坐在钢琴前面之后，竟不先擦一下琴键，也不检查一下，迳自弹起高音低音。加上那锐利激烈的敲击，听的人根本听不懂，有的人很气愤，其中有一对夫妇离座快步走向出口，口中喃喃'听这种音乐不疯才怪呢！'本来想继续听的人，也陆续有人离开。普洛科菲耶夫弹到了第二乐章，响出的依然是节奏的凑合，这种大胆的乐章，结果使得听众破口大骂，坐位的空位于是越来越多，就在铜管乐器残酷的不协和和弦的连续之后，这位年轻人终于结束乐曲。骂声此起彼落，'像这种未来的音乐，送给魔鬼去吧！我们是来享乐的，我家的猫也会弹这种音乐！'"报上的全篇报导都是恶言攻击。但支持普洛科菲耶夫的现代派集团的评论家卡拉蒂根(1875～1925)则这样写道："我确信十年后，听众会给这位年轻的作曲家的天赋，报以相当的掌声来为昨日的嘲笑赎罪。"

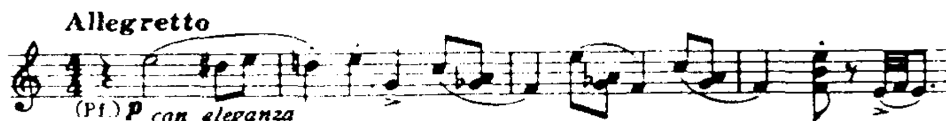
第一乐章　小行板，g 小调，自由奏鸣曲式。呈示部以弦乐的拨奏和单簧管的两小节引子开始，随后钢琴的左手奏出 12/8 拍子的分解和弦，右手则奏出充满忧愁的第一主题。这个主题在附加有弱音器的弦乐合奏支持下向前发展，拥有沉重的表情。

**例 1234**




第二主题转稍快板，在乐队的引导下，由钢琴呈示。之后钢琴继续发展着主题，不断展开华丽的音形，随后主题移至双簧管、又移到长笛和单簧管，这时钢琴的技巧性形态显得特别明显。
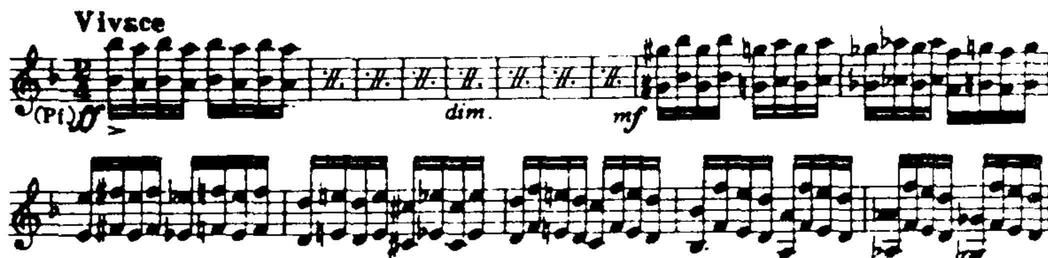
**例 1235**




当钢琴甜美地奏出第一主题时乐曲进入展开部，钢琴独自绵延地展开第一主题，之后钢琴以渐快速度达到高潮，弦乐和定音鼓进入之后，出现铜管乐器的合奏，与华丽的钢琴结为一体而结束展开部。在再现部开始时，音乐骤然趋于平静，然后钢琴奏出第一主题而结束第一乐章。

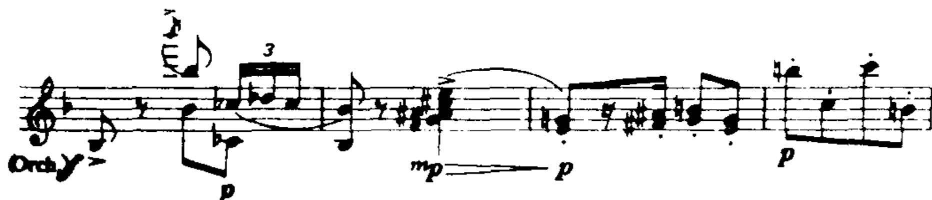
第二乐章　谐谑曲，甚快板，d 小调，三部曲式。这是一个快速的托卡塔型的乐章。第一段开始以钢琴猛然奏出的主题为中心，弦乐以拨奏为之伴奏。

**例 1236**



中段是伴奏的乐队不断奏出跃动性的乐思，钢琴继续着托卡塔的音型。

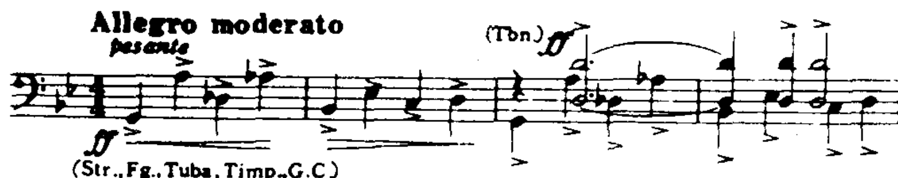
**例 1237**




最后乐曲保持着很快的速度结束乐章。

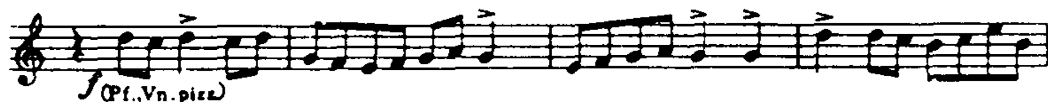
第三乐章　间奏曲，温和的快板，三部曲式。第一段从管弦乐队的低音像沉重的步伐般的序奏开始，充满着戏剧性色彩。

**例 1238**




不久，钢琴以装饰性的音型进入，随后钢琴热烈而华丽地进行，造出明显的增强之后，又慢慢趋于平静，再次反复最初的管弦乐的乐思。进入中段，小提琴的拨奏出现明确的主题，并加以发展。

**例 1239**




第四乐章　热情奔放的快板，g 小调。这是一个像暴风骤雨般活力充沛的乐章。第一段以钢琴和长笛呈示自由奔放的旋律开始。

**例 1240**



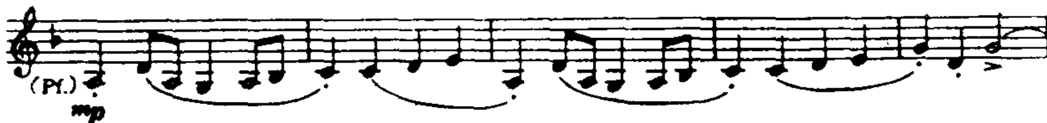

之后，钢琴像是打击乐器一样的手法强烈的奏出，这时弦乐拨奏新的旋律，与钢琴形成对比。

**例 1241**
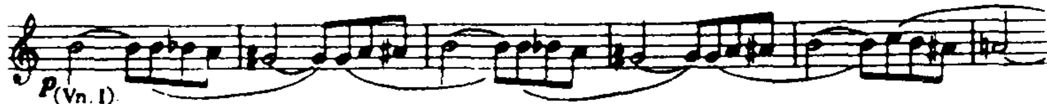



第二段速度转慢，在钢琴奏出一串和弦之后，单簧管、大管、大提琴奏出了俄罗斯风格的 d 小调旋律。

**例 1242**




这段旋律经发展后，音乐突然转快而进入第三段，形成了管弦乐的咆哮，以及钢琴的和弦所构成的巨大的音响效果，像暴风骤雨般的汹涌澎湃。不久，音响逐渐趋于平静，钢琴奏出沉重的和弦，接着是钢琴的华彩段。之后小提琴奏出新的主题。

**例 1243**




乐曲到了行板又趋于平静，变成快速的音群，在单簧管的颤音和大提琴震音支撑下，极其微弱的进行冥想性的钢琴演奏。突然加有打击乐的乐队全奏使音乐又回到热情奔放的快板，并强烈的继续发展。最后乐曲辉煌的结束。
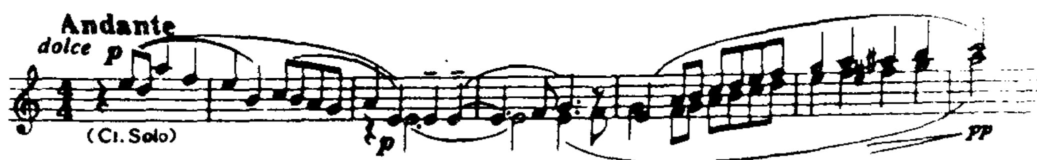
**C 大调第 3 钢琴协奏曲 Op. 26**

这是在普洛科菲耶夫的钢琴协奏曲中最受欢迎的，也是最成熟最严谨的一部钢琴协奏曲，它的创作经历了作者生活转折变化的一个阶段。对乐曲中的一些主题，普洛科菲耶夫曾酝酿过多年。1917 年他在彼得堡开始动笔，这时正值俄国十月革命，他决定到国外旅行与演出。1918 年经西伯利亚和

日本到达美国。自 1918 年到 1922 年间主要在美国和欧洲其他国家从事钢琴演奏活动，1921 年逗留于巴黎时，方才依据在国内的构思完成了这部协奏曲。同年 12 月 26 日由作者自己任钢琴独奏，斯托克指挥芝加哥交响乐团首演。
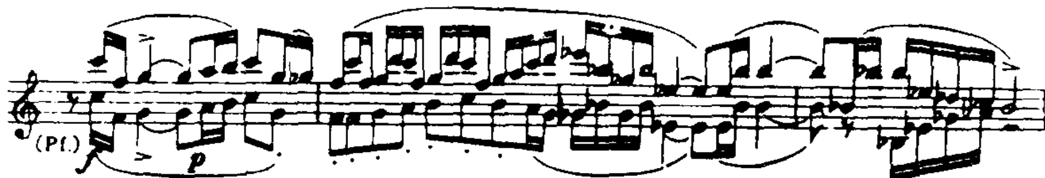
第一乐章　行板—快板，C 大调，4/4 拍，自由奏鸣曲式。乐曲的呈示部首先以一只单簧管呈示徐缓悠长的旋律，好像是寂静的俄罗斯田野上传来略带忧郁的歌声。

**例 1244**




引子之后，由钢琴弹奏奋发向上的主要主题，这个主题热情洋溢，充满动力，而它的音调很明显的是脱胎于引子的抒情旋律。

**例 1245**




乐章富于表情的的第二主题由双簧管奏出，低音提供步伐般稳重的和弦背景，旋律及配器则显现出普洛科菲耶夫个性的色彩和韵味。

**例 1246**




展开部中，速度变慢。在弦乐震音的背景上，提琴和长笛奏出乐章引子的旋律，随后这旋律又依次在单簧管和钢琴上出现，其音量越来越弱。钢琴上华丽的音型与乐队轻弱的震音结合在一起，进入了幻想般的境界。速度重

新回到快板，进入再现部。急速的音流与活跃的第一主题互相交替，不断显现，呈现出普洛科菲耶夫喜爱的托卡塔风格，而第二主题则以更为奇妙的节奏插入。急速的音流再次从低音升起，在渐强中结束。

第二乐章　小行板，e小调，4/4拍，变奏曲式。这是充满发挥普洛科菲耶夫抒情性的优美乐章，由主题和5个变奏组成。一开始长笛和单簧管柔和地奏起优美的主题，弦乐队以典雅庄重的节奏为之衬托。尽管旋律常出现变化音，和声也不时配以变和弦，但给人以古典的和谐匀称之感。

**例 1247**




第一变奏以与主题相同的速度进行，首先由钢琴滑奏的音型开始，以钢琴独奏的和弦单独柔和的陈述主题，随后木管组出现主题，钢琴用颤音音型为之装饰；

第二变奏为快板，钢琴突然出现粗犷的风格，小号响亮地奏出主题，然后主题再加以变形，经过各种乐器进行装饰变奏；

第三变奏为中庸的快板，乐曲变得稍有沉着之感，乐队采用4/4拍，而钢琴采用12/8拍子。钢琴的音乐以节奏重音交错的三连音音型连续为特点，乐队演奏的主题已经过变形而面目全非；

第四变奏速度转慢为行板，钢琴奏起冥想性的变形主题，弦乐加弱音器为之衬托。不久钢琴奏起带有幻想味的华丽的音型，快速的经过句不时出现全音阶的因素和连续的大三度平行进行，反映出法国印象主义音乐的某些影响；

第五变奏是适度的快板，这里音乐又开始活跃起来。钢琴的低音区出现生动的节奏型不停地向上推进，这种节奏化的音阶上行数次反复，发展成怪诞的音乐，并越来越华丽辉煌。最后，乐队演奏扩大了的主题，钢琴以断奏一面加以华彩型的装饰，一面缓慢地结束乐章。

第三乐章　适度的快板，C大调，回旋曲式。开始由低音弦乐拨奏和大管同以齐奏的形式呈示出回旋曲明快的主要主题。

例 1248




第一插部主题的旋律并不鲜明，以附点节奏加以快速华丽的经过句为特征，乐队也用同样的音型化的片断与钢琴的音响交相辉映。

例 1249




经过简短的主要主题的再现进入第二插部，这部分速度加快，乐队富于表情地奏出抒情的主题，旋律中含有大量的变化音，是一种现代性的音调。

例 1250




这段抒情乐观的音调轻柔地结束后，钢琴奏出诙谑风格的旋律。低音平淡的节奏型衬托着上声部灵巧的跳动。乐队不断与钢琴形成应答，将音乐推向热情的高潮。随后乐曲回到快板，一次次的再现主要主题，不久钢琴弹出不协和和弦的快速音群，展开机械化的效果。最后以强烈的节奏和猛然前进之势，华丽的结束全曲。



**米约，达律斯**(Milhaud, Darius)1892 年生于普罗旺斯地区的艾斯克，1974 年卒于日内瓦。法国作曲家、钢琴家。

米约是法国作曲家小组“六人团”的成员，他的音乐主要特征是运用多调性。他一生创作出数量庞大的音乐作品，反映出他的丰富多采的经历。

米约1909年进巴黎音乐学院，从师于热尔达什、维多尔和丹第。1917～1919年担任法国驻里约热内卢使节，结识了他未来的台本作者保罗·克洛代尔。回国后成为人称“六人团”的法国作曲家小组成员。1940年移居加利福尼亚，1947年重返法国，在巴黎音乐学院执教。1919～1923年间，在爵士乐的启发下，创作了闪耀着六人团特色的《世界之创造》、芭蕾舞剧《不务正业的酒吧》以及两部以农产品目录与园艺学目录为歌词的作品《农业机械》和《花名录》。在管弦乐《忆巴西》和用同名的两卷钢琴曲中，他追忆了在拉丁美洲那段时间的经历。1922年以钢琴家身份访美，演奏他自己的作品。1940年在美国定居，任教于加利福尼亚奥克兰之米尔斯学院。20年代后，米约因风湿病而不得不以轮椅代步，行动不便，身体虚弱。他的自传《没有音乐的笔记》于1949年发表。
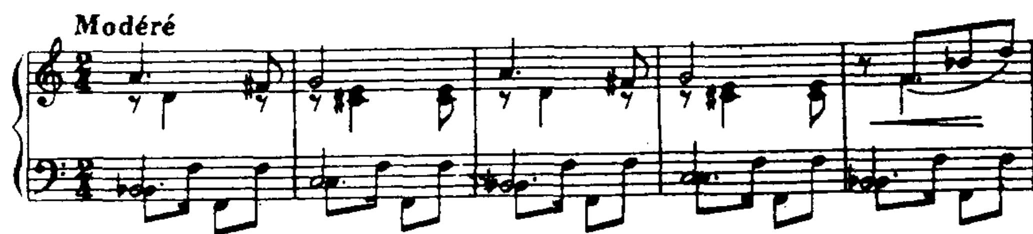
**钢琴小曲集《忆巴西》**

这个曲集分为两集，每集各有6首乐曲，每个乐曲都各有标题，米约说：“从南美的旋律得到灵感，写下了一连串的钢琴曲，这便是《忆巴西》，每一首乐曲的标题取自巴西的街名。”在这个曲集中，米约采用他非常喜欢的多调性创作手法，但比较缓和，没有不协和的效果，都是些悦耳动听的钢琴小品，为此，在米约的作品中最常被人演奏的是这些乐曲。

1、《梭罗卡巴》
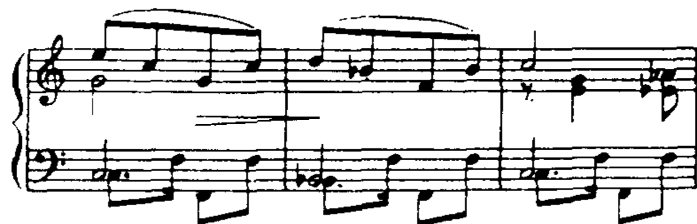
从乐曲的主旋律中可以看出米约常用的简单的复调手法。主题由5小节组成。

**例1251**




随后右手从D大调或g小调转F大调，左手在降B大调。中间部分右手旋律改变，与左手一样g小调色彩变浓。

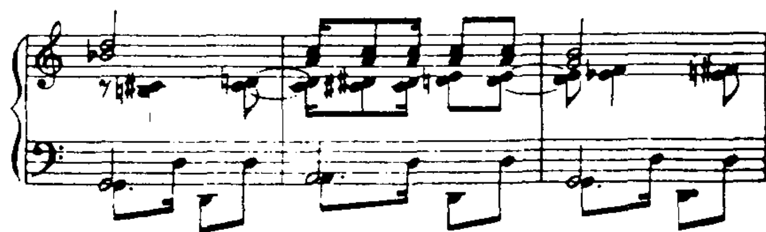
例 1252



2、《伯地佛格》

一开始是两小节的前奏，以此当做伴奏，右手奏出主题。左手 f 小调，右手升 f 小调。

例 1253
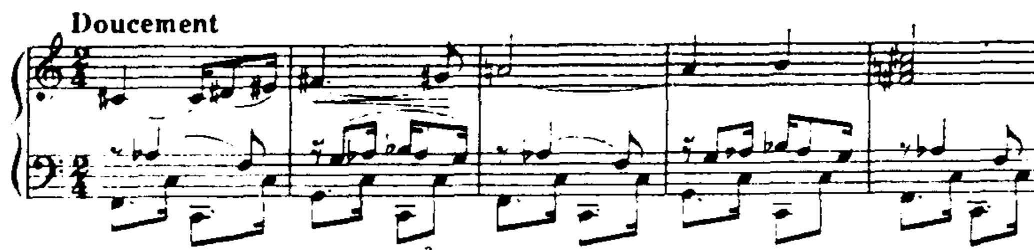


中间部右手是 F 大调，左手是降 A 大调，右手是五度的和弦，最后是开始部分的再现。

3、《雷美》

在两小节前奏之后出现主题，开始的音阶不清楚，其调性不稳定，右手从 A 大调之后马上进入 F 大调奏出同样的伴奏型。
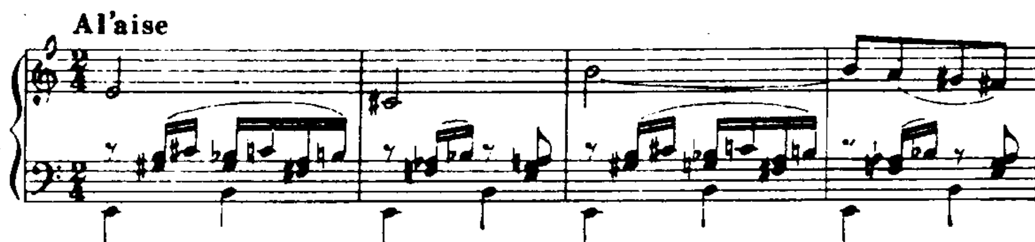
例 1254




4、《可巴卡巴那》

这首乐曲中有米约独特风格的典型的三度平行和弦，其乐曲的结构较为复杂，可分为ABCAB等5个段落。
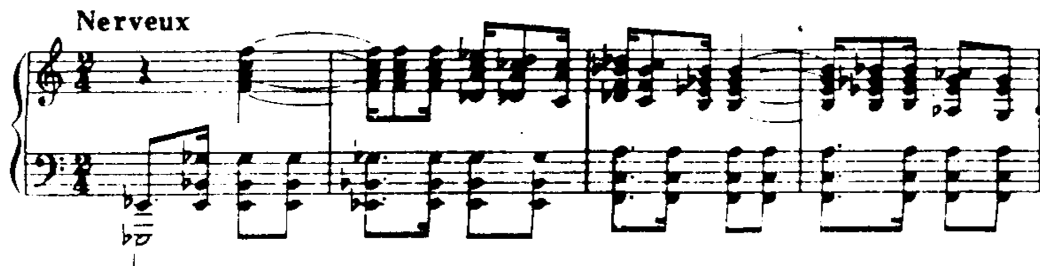
**例1255**




5、《伊巴涅玛》

乐曲一开始就出现主题，倾向降b小调的下属和弦与属和弦的重叠。中间部以完全不同的要素出现，这个部分要转移至主题再现时，出现较长的上行半音阶旋律。主题的再现不是开始时的和弦重叠形式，而是由此上行半音阶为伴奏的重要素材。

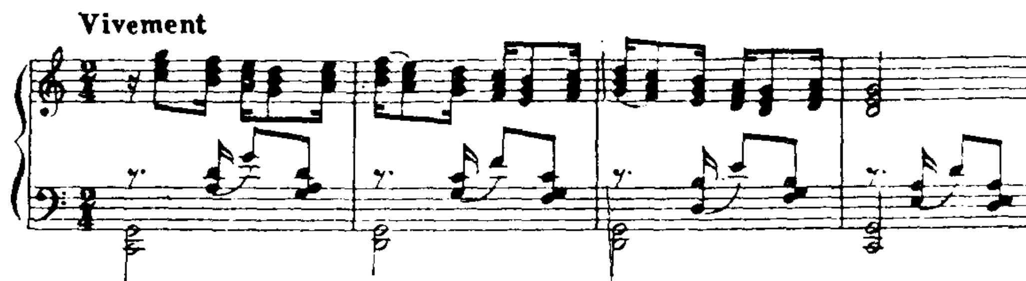
**例1256**




6、《嘉维亚》

开始的音乐使用平行和弦而变成多调性，这种方法德彪西与拉威尔也曾采用。此曲中明显是C大调，但和普通的和弦完全不同，这是用自然音阶写成的的音乐，是米约的创作风格之一。
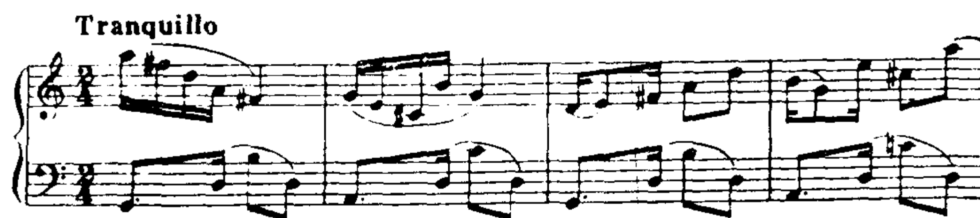
**例 1257**




7、《柯尔科巴多》

这首乐曲可看做是 ABACABA 回旋曲式结构，但每个部分都比较短小，A 和 B 部分都只有 8 小节。
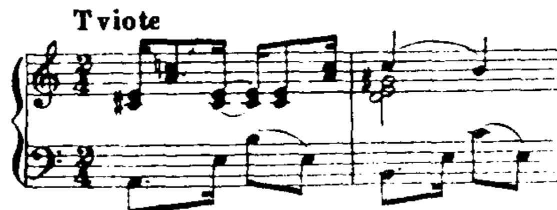
**例 1258**




8、《泰修卡》

乐曲一开始时的乐思含有短小的插句，重复出现多次之后而告一段落，随后出现完全不同的对比性的音乐，最后再现开始时的片段而结束乐曲。

**例 1259**
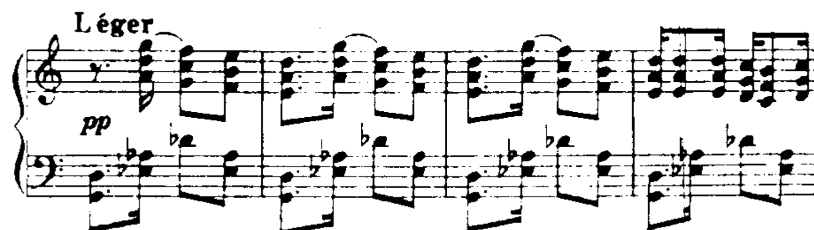



9、《史玛雷》

乐曲由三部曲式写成，主题出现之后再次呈现时其伴奏型改变。右手是四度平行的和弦，左手是低音的五度上叠以四度。接着是中间部，与主部形

成对比。

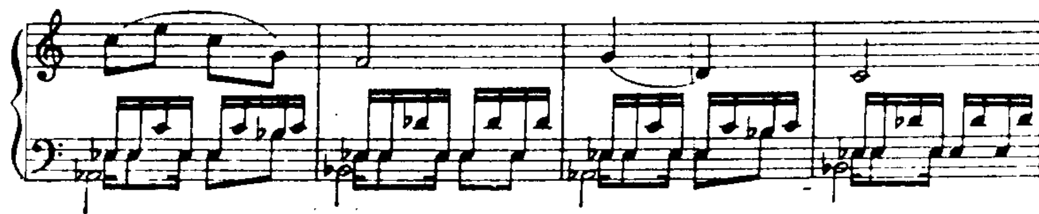
**例 1260**




10、《派涅拉斯》

乐曲开始是两小节的前奏，然后在同样的伴奏上出现主旋律。在右手弹出悠闲的旋律之下，左手一直弹同样的伴奏。左手为降A大调，右手为C大调。

**例 1261**

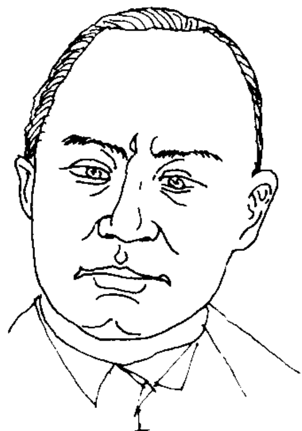


11、《拉兰杰拉斯》

开始由左右手奏出5个五度音程重叠的和弦，全曲都以此为基础构成，乐曲的中间部非常短小，只有6小节。

12、《拜桑杜》

此曲由三部曲式构成，其特征是在开始部分已经能够看到左手的伴奏与上声部的旋律间差不多都有半音阶的第三声部伴随。



**欣德米特，保罗**(Hindemith，Paul)1895 年生于哈瑙，1963 年卒于法兰克福。德国作曲家、指挥家、中提琴家、教师、音乐理论家。

欣德米特是西方现代音乐的领袖之一。他力图使300 年来构成的西方音乐基础、而在当时开始瓦解的调性体系恢复活力。他极力反对勋伯格的十二音体系，他把传统的调性加以扩大，在此基础上形成自己的和声体系原则。他的著作《作曲技法》从理论上说明了这个原则，而《调性游戏》则从实践中对此加以阐释。他在同辈中是最多才多艺的音乐家之一，作为作曲家、理论家、演奏家、教师和指挥家，都获得了杰出的成就。

欣德米特 13 岁起就为生计所迫，在剧院乐队、伴舞乐队、咖啡馆乐队拉提琴，同时进音乐学院学作曲。1915～1923 年任法兰克福歌剧院首席乐师。1921～1929 年，在阿马尔弦乐四重奏团任中提琴手。1927～1935 年在柏林音乐高等学校任教授，纳粹上台后被戈培尔指责为“文化上的布尔什维克”和“精神上是非雅利安分子”，其作品禁演，被迫流亡。先客居英国，后应邀去土耳其。1935～1937 年任教于安卡拉音乐学院，在那里建立了西方式的音乐教育制度。1939 年到了美国，1942 年在耶鲁大学任理论教授，1946 年返回欧洲，任苏黎世大学作曲教授。

欣德米特从事过各种音乐工作，这对他创作的发展，以及他后来创作的务实精神都有深刻的影响。他的作品数量非常之多，20 年代的作品包括几部歌剧，这些作品希奇古怪的题材反映了当时的表现主义运动，如《谋杀，女人的希望》、《圣・苏珊娜》、《卡地亚克》《当日新闻》等。还有许多器乐曲，无不显示了他对传统形式和调性的自由而高度机智灵活的处理。1927 年后，当他提出“今天的作曲家只有懂得了写作的目的才能动笔”的时候，他是主张“实用音乐”的作曲家之一。大约从 1931 年开始，他的创作风格进入一个新的阶段，其调性和曲式更加明朗化，旋律也更富于表情。这种新风格在歌剧《画家马蒂斯》、舞剧《至尊的见证》和《四种气质》、三首钢琴奏鸣曲等等一系列作品中趋于成熟。这种理论在他的《作曲技法》中作了详细的阐述，并进一步体现在一组钢琴前奏曲和赋格《音的游戏》中，它们被称为“对位、调性
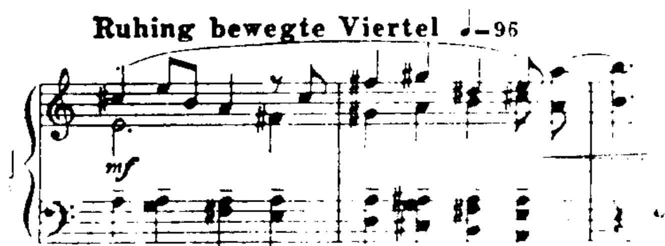
组织和钢琴演奏的练习”。他的《一个作曲家的世界》一书,阐释了他的音乐观点和他对一些音乐家的看法,是汇辑 1949～1950 年他在哈佛大学的讲稿而成。他还出版有两套教科书:《传统和声简编》(两卷)和《音乐家的基本训练》。

**第 1 钢琴奏鸣曲**

欣德米特共有三首钢琴奏鸣曲,他的这首第 1 钢琴奏鸣曲中充满了强烈的浪漫主义气息。乐曲由 5 个乐章构成。
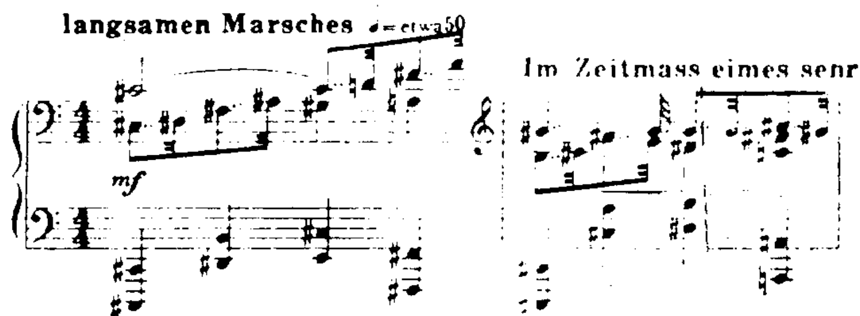
第一乐章　平静地进行的四分音符(Ruhing bewegte Viertel)。开始是短促的和声式音型,随后否定过去的调性,从 a 小调转到其它调,和弦进行至习惯性的 E 大和弦,经过短暂的休息之后,进入第二乐章。

**例 1262**




第二乐章　非常徐缓的进行曲速度(Langsamen Marsches)。乐章一开始是肃穆的送葬音乐,在升 c 小调。中段是稍稍活泼的,之后又转回开始的悲伤的气氛。
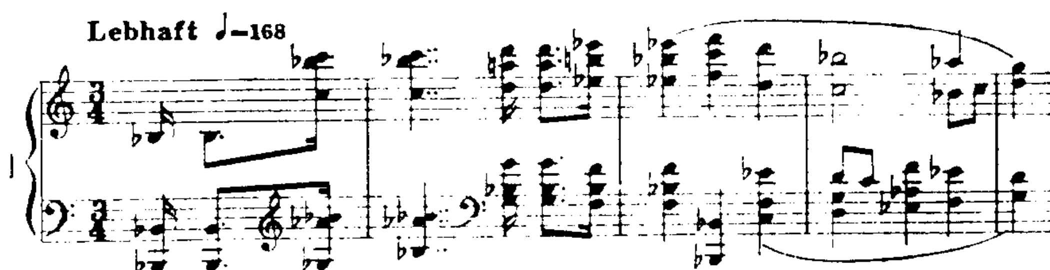
**例 1263**




第三乐章　生动活泼地。以新的景象和生动激烈的谐谑曲开始,一直到
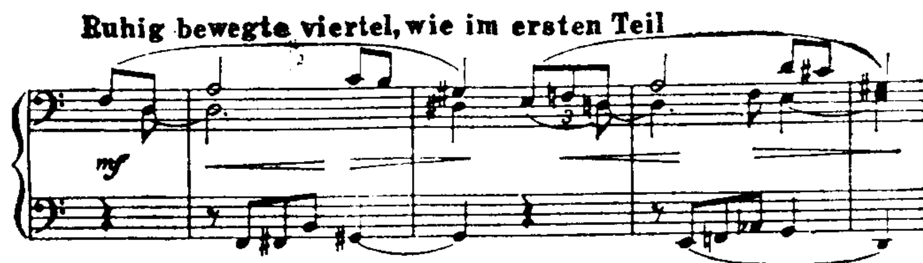
达高潮后，突然以同音进行转入平静，之后再度像开始时一样奏出有力的谐谑曲节奏。中段是更活泼地，最后缩短再现最初的谐谑曲。

**例 1264**
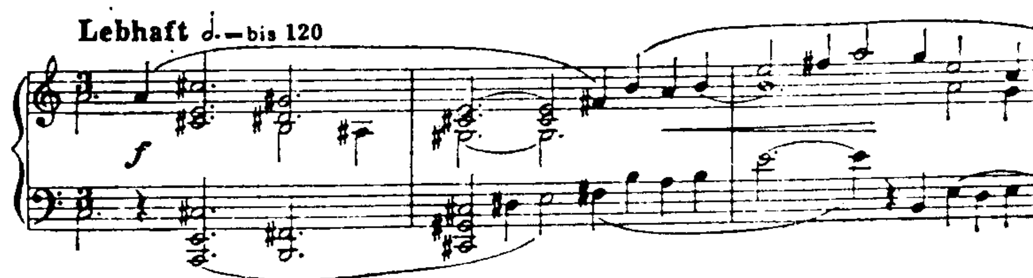



第四乐章　和第一乐章相同，是平静地进行的四分音符。主题像静静的流水一样呈示出来，接着是第一乐章开始时的短促的主题。在短暂的休息之后进入第五乐章。

**例 1265**
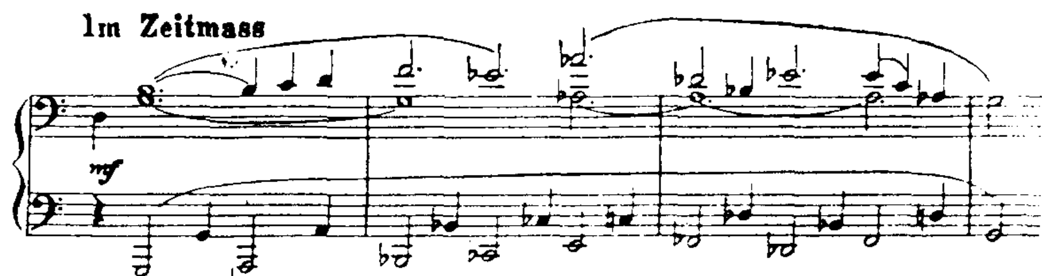



第五乐章　生动活泼地。厚实的和弦与同音进行彼此相连接，活泼有力地奏出主要主题。

**例 1266**



随后是同音进行的动机所组成的部分，以微弱的力度作经过句式的弹奏。不久出现第二主题，高音部华彩的音型经尽情的展示之后，在 g 小调上稳定下来。

例 1267
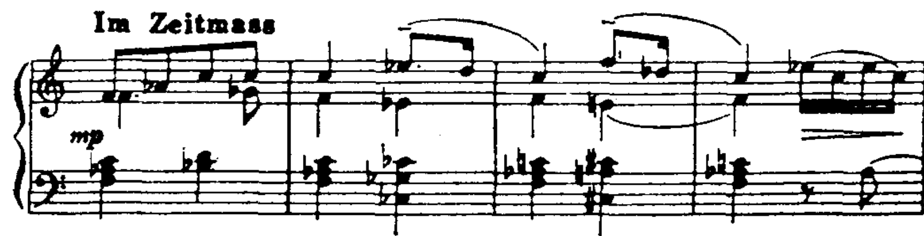



之后又出现第三主题，以有力地八度奏出。接着是第二主题和第一主题的再现，最后乐曲以非常活泼的尾奏有力的结束。

**第 2 钢琴奏鸣曲**

这是由 3 个乐章组成的奏鸣曲，是 3 首中最短的一首。

第一乐章　适中的快速。以 g 音的固定低音和像流水一样的如歌的旋律开始，使用经过句转调，接着是与第一主题形成对比的副主题。三拍子型的低音和前面的经过句结合而进行展开。
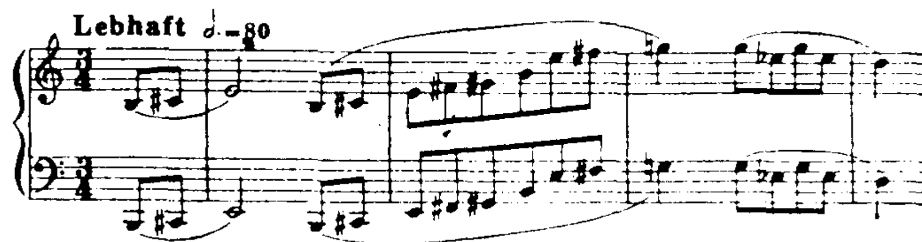
例 1268




之后再现主要主题，2/4 拍子的旋律，加上 3/8 拍子的伴奏，形成独特的风格。尾奏是主要主题的回顾。

第二乐章　活泼地。这是一首由三部曲式构成的谐谑曲，主题是两个声部同音进行的。

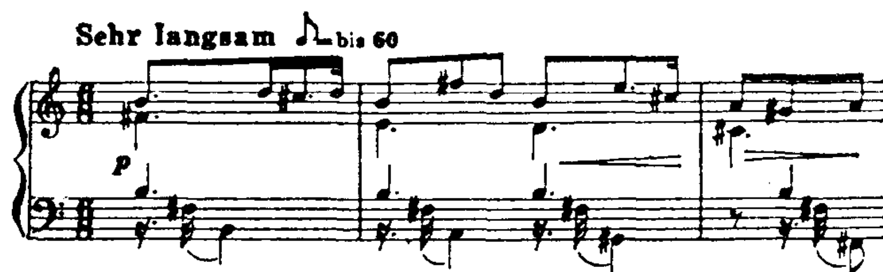
例 1269




中间部分是纯粹的和弦式的进行。当主题再现时，采用了展开的技巧。

第三乐章 非常缓慢地(Sehr langsam)，欣德米特善于用缓慢的乐章牧歌式的旋律做为开始冥想式的牧歌风格结束后，立即转入轻快的回旋曲，尽情使用展开技巧，结尾时是短暂的牧歌风格的回忆。
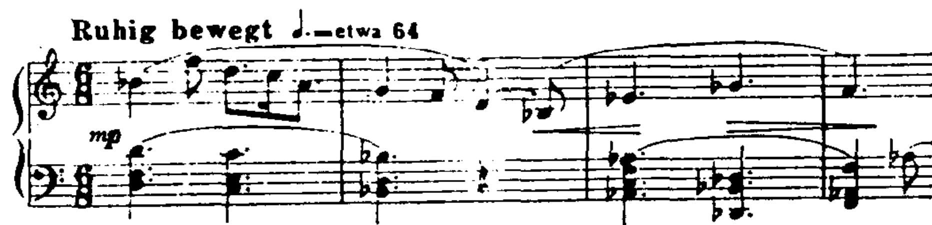
例 1270




**第 3 钢琴奏鸣曲**
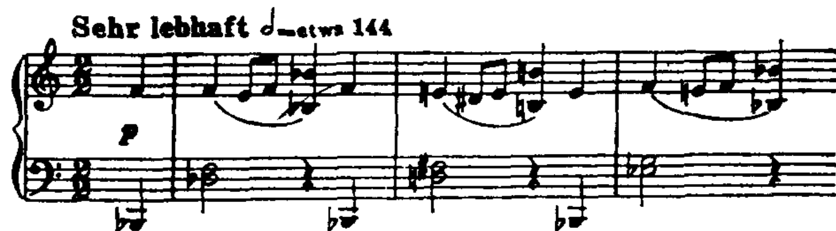
第一乐章 平静感动地(Ruhing bewegt)。牧歌式的旋律以和声的手法奏出，之后马上进入模仿形式，副主题是以单纯的和声所构成，具有切分音的特征。展开部是以变奏主题和华丽的经过句组成，之后主题以原速变化再现。

例 1271



第二乐章　非常活泼地。这里洋溢着大胆而新鲜的气息。主题采用纯粹的和声型，半音阶安排在强拍非常生动。此外可以很清楚地听出高音部和低音部半音阶旋律的线条。

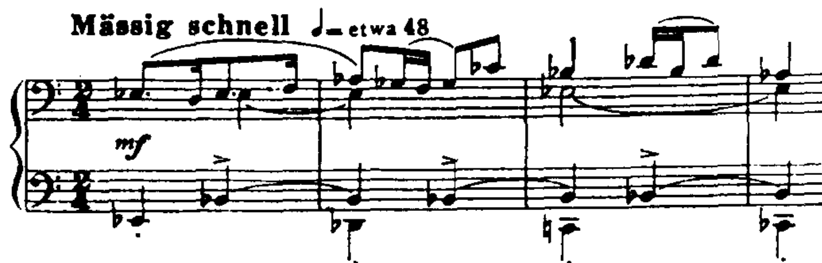
例 1272




中间部是固定低音式的伴奏，以华丽的音型开始，接着进入低音部，再度移到高音部，最后是开始部分稍微改变后的再现。
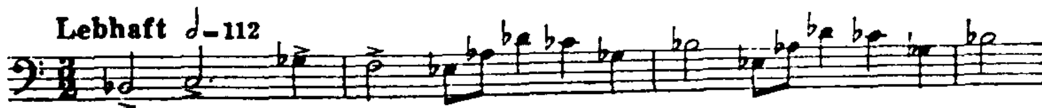
第三乐章　适中的快速。以朴素的民间舞曲式的旋律开始。接着是出现新节奏的第二主题，以单音出现在低音部。后半经常出现降 g 音，这是此主题的特征。不久又以微弱的音量出现第三主题，随后再次奏出第一主题，以复调展开技巧将乐曲推向高潮，最后再现第三主题，伴随着急速的经过句而进入尾声。

例 1273




第四乐章　活泼地。这个终乐章是以严格的赋格形式写成的，主题中以四度进行造成了紧张感。

例 1274

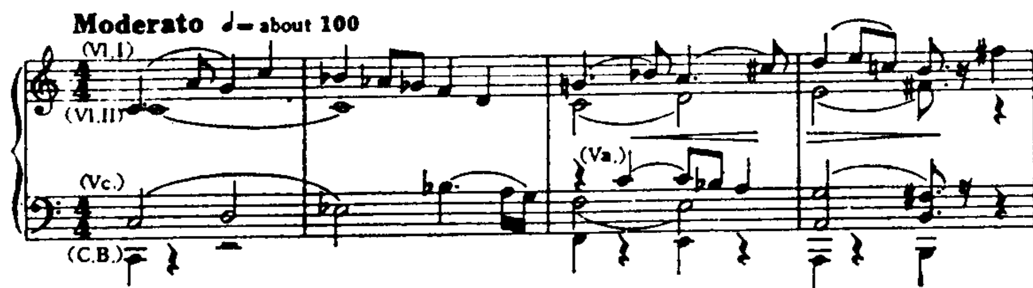


第二主题以同音出现，这个主题赋格的紧张度更为增强之后，在低音部再度出现开始时的赋格主题，乐曲最后在最强的力度上结束。

**主题与四个变奏——四种气质**
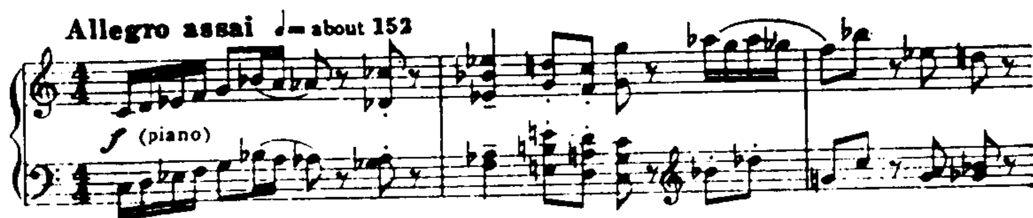
这是欣德米特于1940年为钢琴和弦乐队而创作的乐曲，原是为了舞蹈《四个气质》而写，包括《主题》和《忧郁质》、《多血质》、《粘液质》、《胆汁质》四个变奏。这四个气质并非描写绘画或心理，只是确立音乐的思想。作品中所具有的异常刺激的音响，是表示主题的音乐技术及暗示音的明确性，让听众在肉体上得到理解。乐曲反映了欣德米特作品的谐谑性，交织着令人赞美的善良及敏锐的观察力。主题由3个部分组成，开始是中板部分，是由弦乐合奏奏出的抒情的主题旋律。

**例1275**
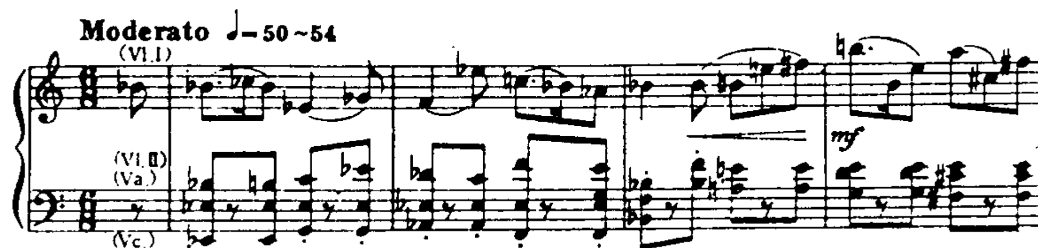



接着是钢琴奏出的快板部分，实际上这就是主题的一个变奏。

**例1276**



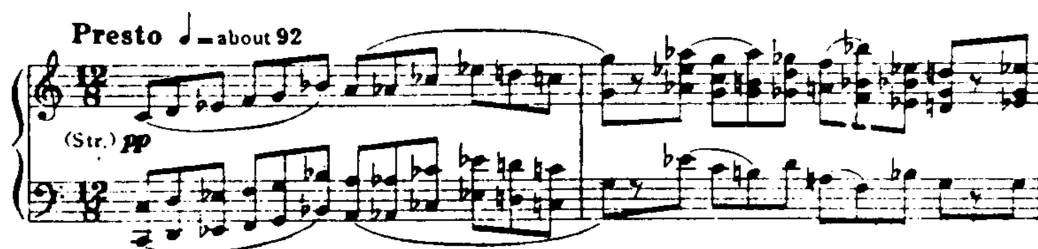

第3部分是牧歌型的旋律，先是小提琴的合奏，之后是钢琴弹奏的五度音型，最后又回到弦乐合奏的牧歌旋律。

例 1277



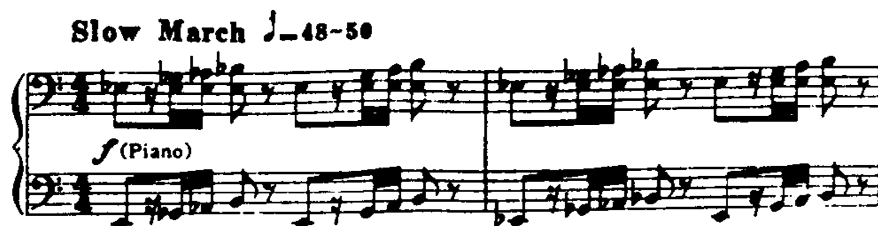

第一变奏 忧郁质(Melancholy),首先是钢琴完全充实的和弦奏出主题。之后是装有弱音器的小提琴呈示缓慢的充满悲哀的旋律。主题的第二部分变成急板。

例 1278
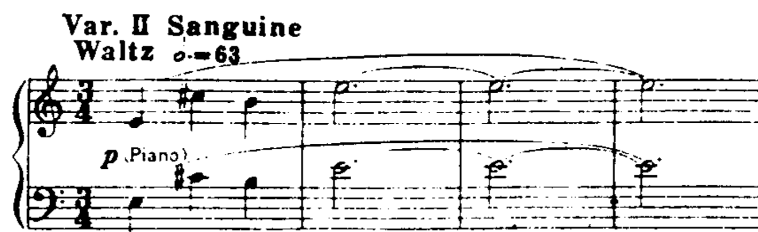



牧歌旋律变为徐缓的进行曲,钢琴此时用厚重的节奏为之伴奏。

例 1279
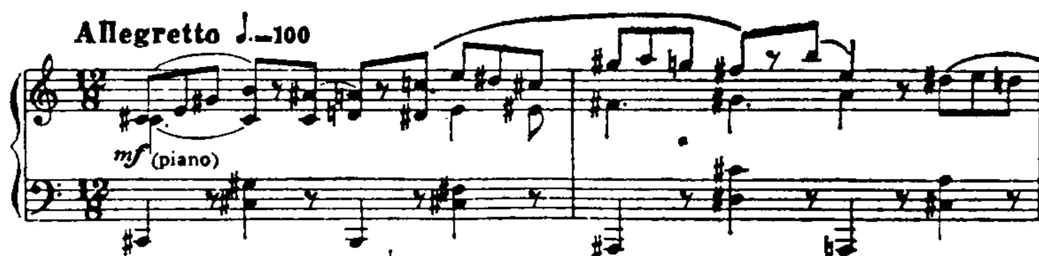



第二变奏 多血质(Sanguine),此变奏变为不同的表情,全体表现圆舞曲似的节奏。圆舞曲旋律先以钢琴奏出,之后是弦乐和钢琴的几次交替,其中伴有助奏和伴奏的种种变化。

例 1280




第三变奏　粘液质(Phlegmatic)，主题以 4 把小提琴悄悄进入，主题的第 2 部分变成钢琴的漫步。

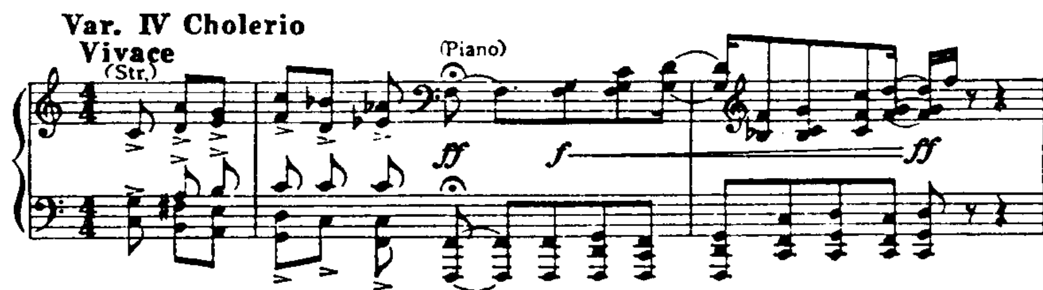
例 1281




牧歌旋律的变奏变为小提琴与中提琴奏出的滑稽的旋律，及低音提琴和钢琴单调的节奏的结合。

第四变奏　胆汁质(Choleric)，先以狂暴的喧叙调作为开始，没有了主题前进时的平静，而始终是狂涛拍岸般的气氛。

例 1282
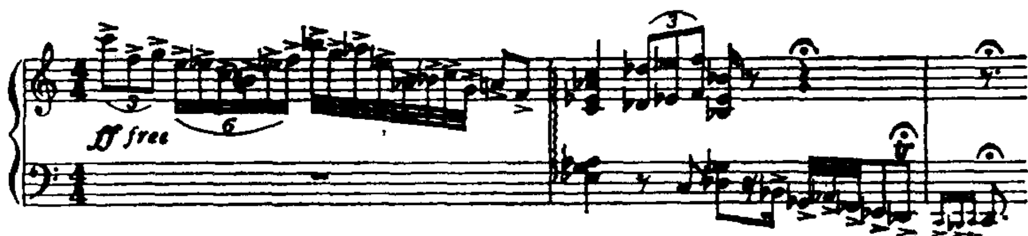



中间部分是由弦乐拨奏表现出的不安感觉。牧歌变为激情的戏剧性的同音旋律，钢琴在此加入经过乐句，后以庄严的 C 大调结束。

**音的游戏—对位法、音组织、钢琴演奏研究**

欣德米特创作的这首《音的游戏》，是最令人惊叹的。作品中所表现的复调音乐章法的严格、无条件构造、放弃协和音等，经常被人们用来与巴赫的作品相比较，这部作品被称之为 20 世纪的“平均律曲集”。

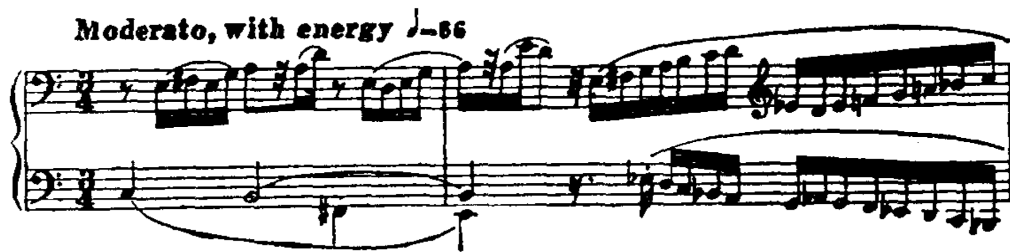
前奏曲以狂想式的自由音型开始，是结合本质上不同的几种音列而成的幻想曲形式，其中拥有巴赫式的中板、静静地小抒情曲调、踌躇的徐缓曲以及庄严的舞曲等形式。

**例 1283**
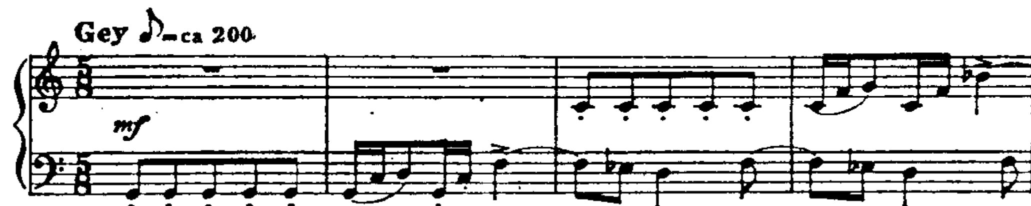



第一赋格曲先以缓慢的主题开始，另外两个主题也在此呈示。间奏曲采用中板速度，是以特异的节奏和很有力的和弦而构成，之后转入强劲有力的 G 调。

**例 1284**



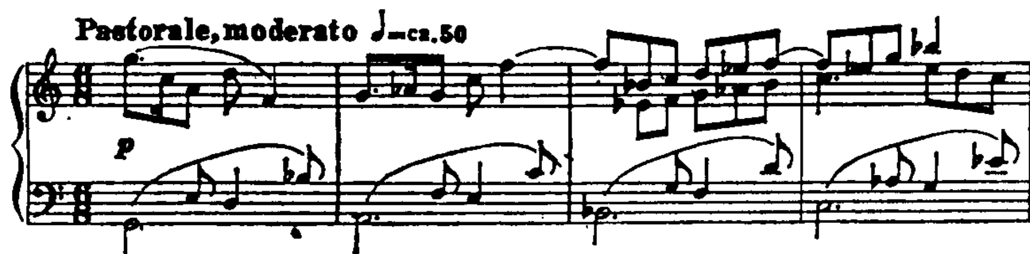

第二赋格曲一开始是奇妙的 5/8 拍子节奏，主题快活地奏出。乐曲结束时，主题的低音被反复了四次，具有赋格曲结束之前常用的持续低音似的效果。

例 1285
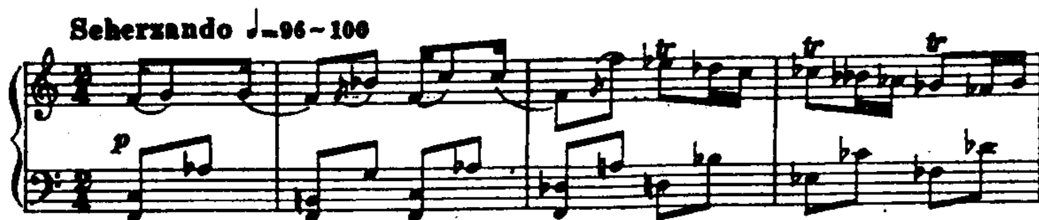



间奏曲“牧歌”是一首很单纯并柔和的乐曲。

例 1286
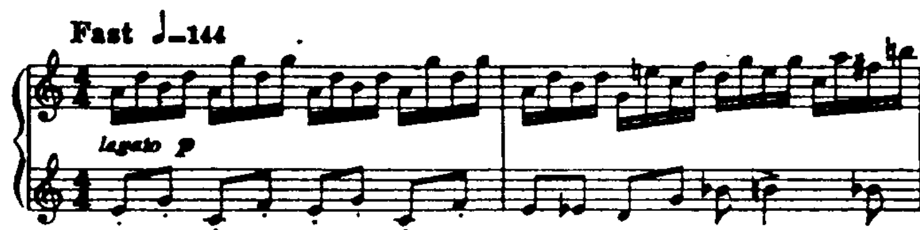



第三赋格曲是根据巴赫风格做成的严格的主题，有着精细的构造，这里体现出精神的压缩。间奏曲部分是谐谑风的，由切分音动机而成的现代性的乐曲性格，充满了喜悦并具有较难的演奏技巧。

例 1287
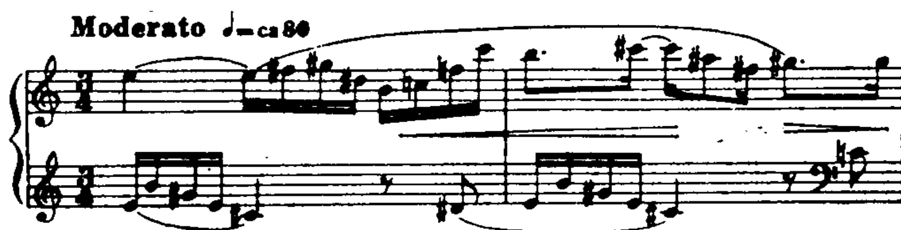



第四赋格曲为三部曲式，与巴赫的结构相似。中间部多次进行调性的转换，令人注目的是，前面的两个部分的两个主题，在此以对位法将它们并排在一起。间奏曲是急速地，充满着动力性。

例 1288
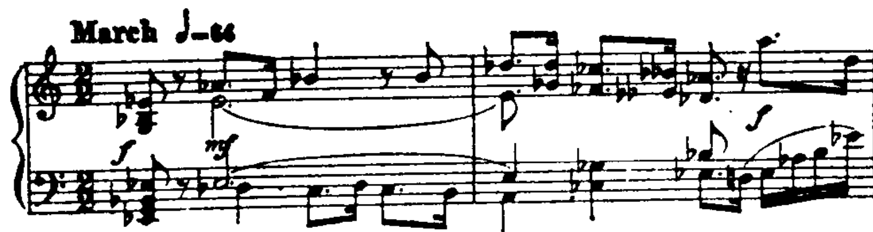



第五赋格曲主题是吉格舞曲。吉格舞曲在过去的组曲中经常做为终曲，此处则是以主题的转位，以及其它的技巧，尽情的来演奏。间奏曲为中板，是三声部的自由问答形式。

例 1289



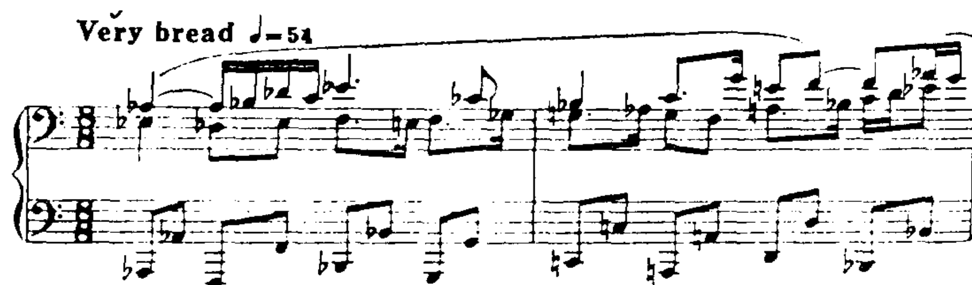

第六赋格曲是一首很可爱的乐曲，拥有有趣的演奏技巧。间奏曲是非常庄重的进行曲。

例 1290




第七赋格曲为中板速度，间奏曲非常壮大，低音部好象沉重的脚步，其旋律流畅而宽阔。

**例 1291**
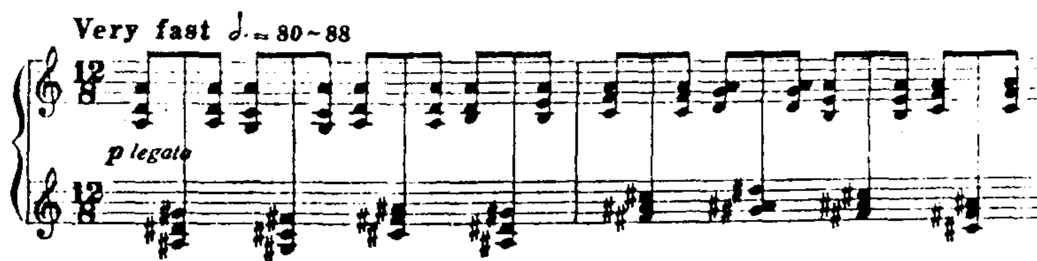



第八赋格曲的主题是短小有力的，富于演奏的效果。

**例 1292**
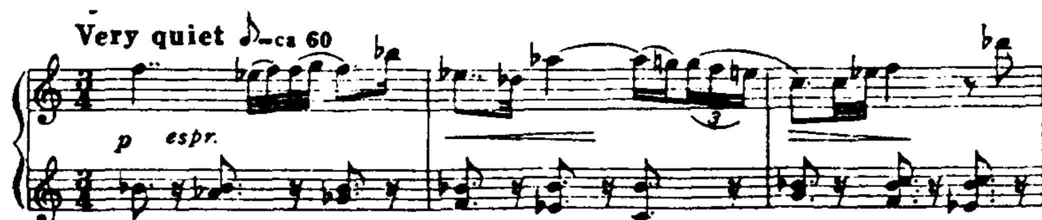


间奏曲是非常急速地，以欣德米特的旧作《1922 年》的终曲“繁音拍子”中的打击乐样式开始，中间的前奏曲出现了庄严的变奏，之后再度以前面的打击乐样式发展而结束。

**例 1293**
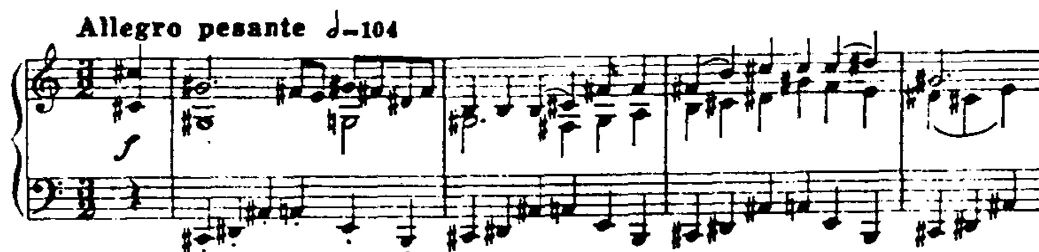



第九赋格曲的主题有转位、逆行、逆行的转位、叠句等技巧的发展。贯穿全曲的三十二分音符，具有谐谑性格。非常沉着的间奏曲中，出现悠缓的旋律。

例 1294
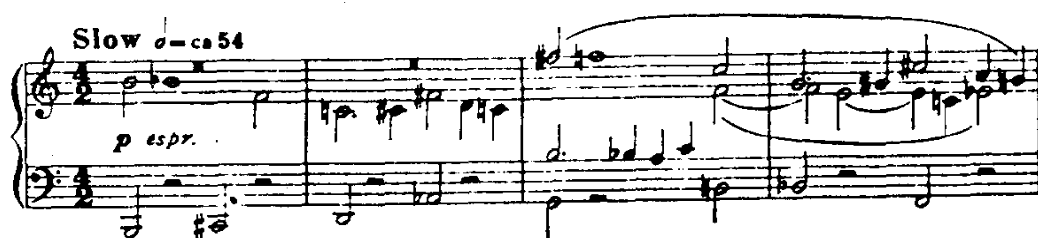



第十赋格曲的主题是优美的，快活而愉悦的间奏曲，其快板旋律使人感觉到似朴素的农夫心里的喜悦。

例 1295



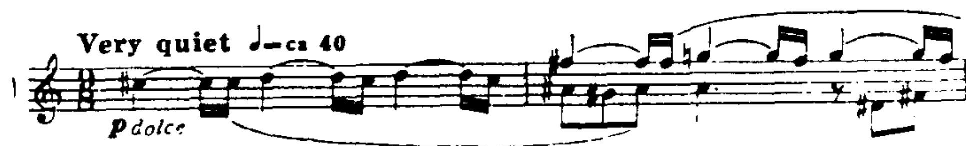

第十一赋格曲是徐缓主题的卡农形式，间奏曲是圆舞曲风格，全曲由三部曲式构成。

例 1296




第十二赋格曲主题由两个小二度及一个三度所组成，有着非常沉着的乐思。尾奏是幻想曲形式，与前奏曲相同。

例 1297





**格什温，乔治**（*Gershwin，George*）1899 年生于纽约布鲁克林，1937 年卒于加利福尼亚好莱坞。美国作曲家、钢琴家。

格什温是 20 世纪美国最有影响的作家之一，他的生平于 1945 年拍成电影，片名为《蓝色狂想曲》。格什温的旋律才华是不同凡响的，他的歌曲中蕴藏着 20 世纪 20 年代纽约的精髓，理所当然地成为同类作品中的经典之作，成为 20 世纪民歌传统的一部分，因为它们是通过口授言传而广为传播的流行音乐，许多人唱格什温的歌，也许根本就不知道作曲者为何人。由于能够将原始的质朴和精深复杂的风格融于一炉，他的音乐具有独特的个性和至今未减的吸引力。

格什温的父母为俄国犹太移民，1893 年前后移居美国，原姓格尔肖雄茨。他 1913 年从查尔斯·汉比策尔学习钢琴，后从爱德华·基伦尼学理论与和声。1913 年辍学，担任流行音乐出版商的钢琴师和歌曲宣传员。1916 年创作第 1 首歌曲，1919 年创作他的第一部百老汇音乐喜剧《拉拉露西尔》。其后 14 年中，每一部格什温的音乐喜剧都是纽约戏剧生活中的头等大事。1924 年钢琴与乐队的《蓝色狂想曲》公演，这是他将爵士音乐用于音乐会作品中的一个新尝试，获得了很大的成功。后来，格什温不但为音乐喜剧和电影创作歌曲，而且也写大型的作品，如《钢琴协奏曲》、《一个美国人在巴黎》、《古巴序曲》等接踵而至。1935 年他创作的《波吉与贝丝》至今仍是美国作曲家的歌剧中唯一能在保留剧目中立于不败之地的作品。

**钢琴与乐队—《蓝色狂想曲》**

这是格什温应美国著名的爵士乐指挥保罗·怀特曼之约而创作的。当时保罗·怀特曼正在组织“现代音乐实验”音乐会，为此他邀请格什温创作一首“爵士协奏曲”，格什温对此非常感兴趣，因为他一直向往着写一部带有爵士乐因素的音乐作品。他在一篇文章中这样写道：“爵士乐中既有点拉格泰姆，又有点黑人灵歌的成分，博采众长，真是一个大杂烩！”当时 26 岁的格什温虽已创作了大量的作品，但还没有完全掌握配器技巧，也从来没有写过大型的交响乐作品，因此迟迟没有动手。不料，1924 年 1 月 4 日，怀特曼在
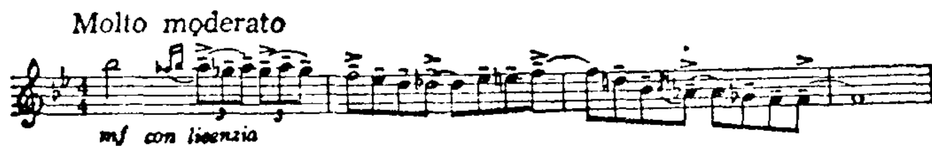
《纽约论坛报》音乐版上发出一则消息说：格什温正在为怀特曼写一部“交响曲”。这一报道迫使格什温用三个星期的时间，赶在上演前五天完成了乐曲的主旋律，并接受弟弟的建议，定名为《蓝色狂想曲》。乐曲总谱的配器由当时在怀特曼乐队的钢琴家、作曲家格罗菲完成。

关于这部作品的构思和创作经过，据格什温回忆，当时他正赶往波士顿，参加他的音乐喜剧《可爱的小精灵》的初演，这部作品的构思是在火车上完成的。格什温曾这样描述他的构思过程：“那是在火车上，可以听到铿锵的节奏和隆隆的撞击声，这种音响对作曲家时常起着刺激作用……我经常在噪音深处听见音乐。就在那里，我忽然从头至尾构筑出一甚至是跃然纸上一《狂想曲》的整个结构。我心里并没有新的主题出现，但我运用已经印入脑海的那些主要素材，来构思出整部作品。我所听到的就像是一种美国的音乐万花筒一我们那各族融合的幅员广阔的国家、我们的举世无双的民族活力、我们的布鲁斯、我们大都会的狂热……”。

作品首演时许多著名的音乐家都到场。安排在最后一个节目的这首《蓝色狂想曲》，以其独特的风格使听众大为兴奋，全体起立鼓掌，成为美国音乐界轰动一时的新闻，此曲成为音乐史是第一部具有美国特色的交响乐作品。

乐曲由单乐章构成，其中主题的即兴式表达同交响性的发展有机地结合在一起，黑人布鲁斯音乐的调式和声因素、爵士乐的强烈的切分节奏和滑音效果，都赋予这部作品与众不同的色彩。乐曲一开始由单簧管从最低音区奏出低沉的颤音，然后突然向上滑奏，冲出两个八度，直至高音区，引出了贯穿全曲的放任不羁的主要主题。

**例 1298**




这一主题的表现方式和调式色彩独特而别致。以降三级音和降七级音为特征的布鲁斯调式，强烈的切分节奏以及摇晃的旋律进行，使乐曲一开始就富于美国爵士乐的乡土风味。接着圆号和萨克管奏起了一个节奏性很强的主题，它和上一主题情调十分接近，就像是这个主题的变形或延续，只是
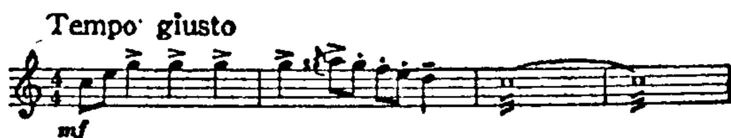
更加强劲有力，并略带舞曲风格。

**例 1299**



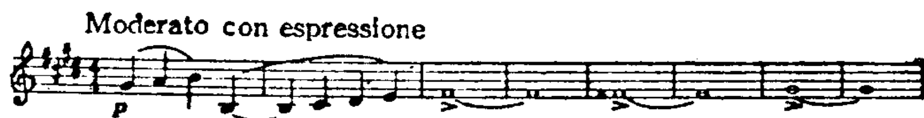

钢琴在主要主题的前后奏出华彩段落。在钢琴花腔式的走句和打击乐器活跃的节奏衬托下，明亮的小号插进了一段开朗的旋律，使乐曲情绪出现了新的活跃因素。

**例 1300**




随后，乐曲呈示爵士乐的音调，并作为主要素材展开。乐曲转到中庸的小行板速度后，由小提琴奏出柔和而忧伤的主题旋律。

**例 1301**




这时圆号用二度音程具有特定节奏型的音调与这支旋律上下呼应。一个速度的变化带来了乐曲的尾声，整个乐队以雷鸣般的气势再现了乐曲的主要主题后，用一个渐强的和弦辉煌地结束全曲。

**F 大调钢琴协奏曲**

《蓝色狂想曲》的成功刺激了格什温创作“爵士协奏曲”的欲望。第二年的春天，他便开始构思他的《纽约协奏曲》，后来定名为《F 大调钢琴协奏曲》。同年 7 月至 9 月间完成钢琴初稿。由于格什温对《蓝色狂想曲》最初由
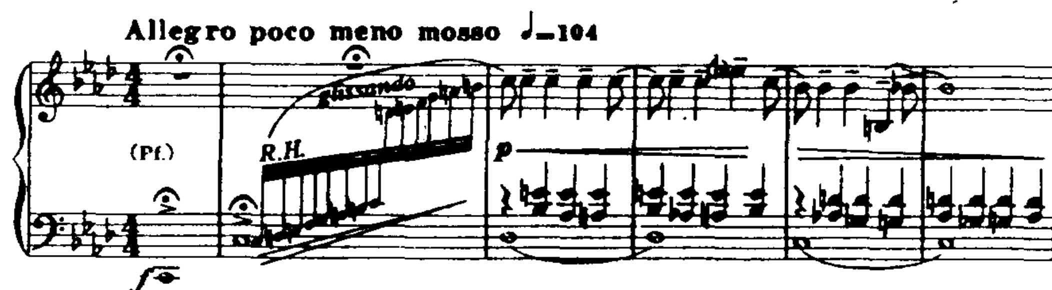
格罗菲配器一事十分遗憾，这次他决心自己来为这部作品配器。他曾这样说："许多人认为我的狂想曲只是偶然的成功。好吧，首先我要出来向他们露一手，让他们知道这里还有着更丰富的蕴藏呢。我决心写一部'绝对'音乐的作品。那首作品是从布鲁斯得来的印象，而这部协奏曲则同任何标题都没有关系。我正是这样把它写出来的。从这一实践中我学到了很多，尤其是在掌握乐器组合这一方面。"此乐曲于 1925 年 11 月 10 日完成配器，为了听一下效果，格什温租用了环球剧场，并请了一支 60 人的乐队。达姆罗什博士听了试奏后印象颇深，他证实了这是一部激动人心的、惊人的作品，后来他写道："各式各样的作曲家曾经在爵士乐周围打转，就像是一只猫围着一盆热汤团团转，等着汤凉下来便可以享受一顿美餐而不至于烫伤舌头，因为他们的舌头至今还只习惯于古典派厨师手里滴下来的那些温和的饮料。爵士乐小姐以迷人的节奏为装饰，到处跳舞，遍及世界各地……但是，尽管她走遍天下，风靡全球，她却没有遇到过一位骑士能够将她提升为音乐界可敬的一员的地位。看来，格什温实现了这样的奇迹。他大胆地给这位独立无羁的、时髦的年轻小姐穿上了协奏曲这件古典服装，同时又丝毫无损于她那迷人的个性。他就是那位王子，这王子拉着灰姑娘的手，当众宣布她是一位公主，从而使全世界大吃一惊……"。许多人认为这是格什温最优秀的一部作品。英国指挥家科茨甚至将它列入了历来 50 部最优秀的作品之中，理由是这部作品表达了目前这个时代。

乐曲分为 3 个乐章：

第一乐章　快板，F 大调，2/2 拍。格什温在作品首演的前 4 天，应邀为纽约《星期日论坛》对作品作了简要的分析说明："第一乐章运用了查尔斯顿节奏。它那快速而规则的跳动，象征了美利坚生活中的青春和热情的力量。"
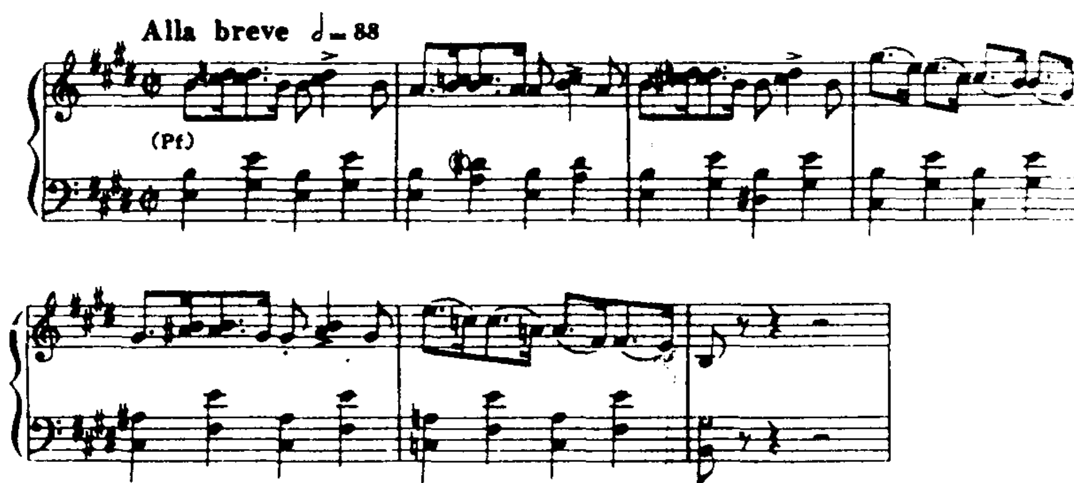
乐章一开始是一个短小的引子，以打击乐器上的一个富于节奏性的动机，以及木管乐器和低音弦乐器上的"查尔斯顿动机"，为乐章激动而热烈的气氛定下了基调。第一主题最初由大管独奏呈示，之后长笛、双簧管、单簧管与弦乐器加入，最后在铜管乐器支撑下，这个主题显示出一种骤增的力量。

例 1302




稍停顿之后，钢琴在短促的滑奏引导下，带着第二主题加入，这是一支哀怨的旋律，它与第一主题形成鲜明的对比。

例 1303
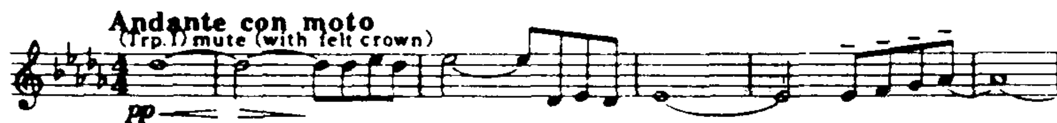



在英国管和中提琴的衬托下，钢琴以这个主题展开了种种变化，并将音乐带入展开部。展开部中主要发展第一主题和引子的动机。再现部短小精致，它先以乐队全奏奏出第二主题，随后是第一主题，尾声是建筑在富于节奏性的引子动机上。

第二乐章　慢板—流畅的行板，降 D 大调，4/4 拍。关于这个乐章格什温说："有一种诗意的、夜曲的气氛，曾经有人把它当作美国的布鲁斯，不过其形式比布鲁斯音乐的一般处理更为纯正。"
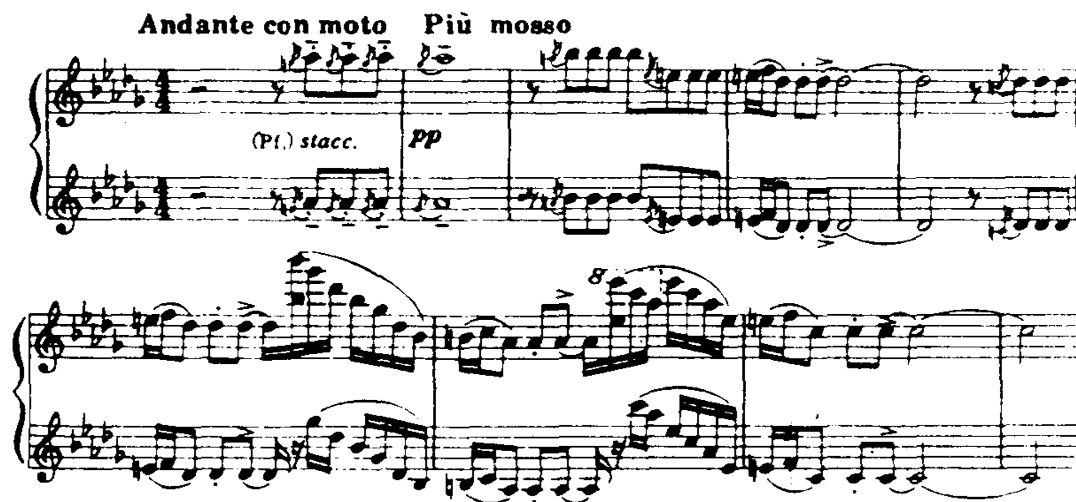
乐章由两部分组成，前半部分开始时，以圆号和 3 支单簧管上朦胧的和声为背景，由加弱音器的小号呈示悲伤而深深打动人心的主题。

例 1304
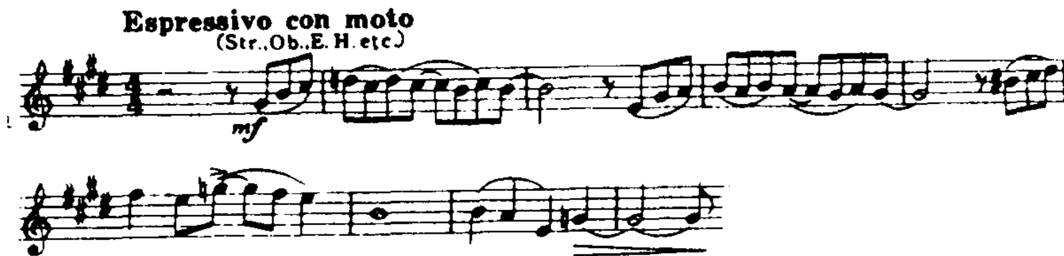



在弦乐活跃的节奏衬托下，钢琴奏出一个活跃的主题。

例 1305
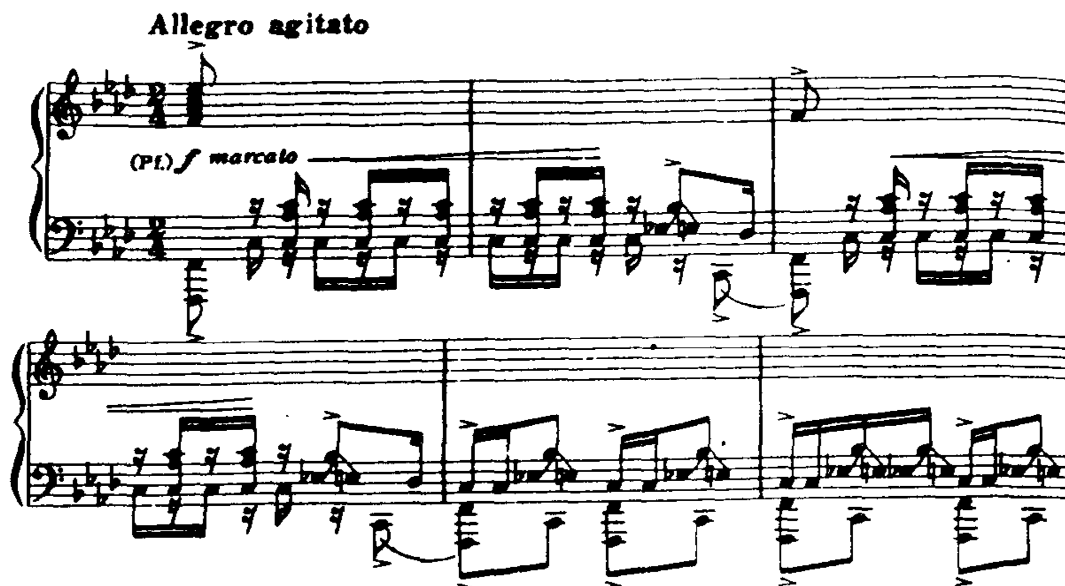



这个主题得到尽情的发展后，小号的主题再现。后半部分中占重要地位的是一个浪漫的、狂想性的新主题，先由弦乐呈示，接着钢琴随后加以重复，最后整个乐队以这个主题掀起高潮。

例 1306
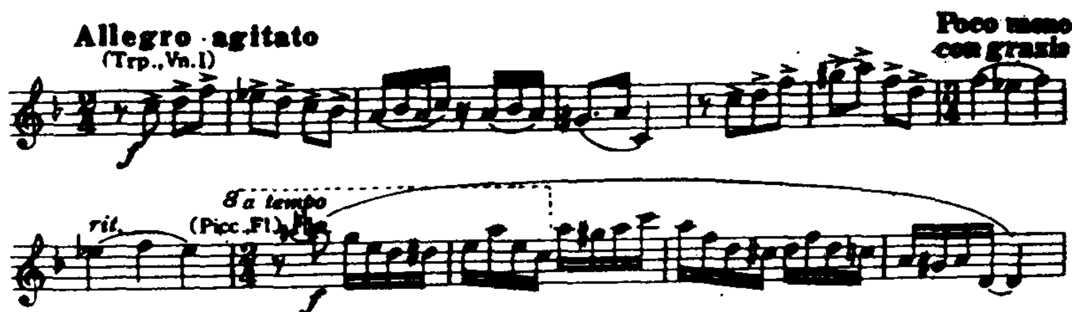



第三乐章　激动的快板，f 小调，3/4 拍。这个乐章是全曲的总结，乐曲中既有新主题出现，又有对前面乐章一些重要的主题的回顾。而且都用同一速度，具有热烈的狂欢的气氛。乐章采用回旋曲式，其主要主题先由乐队呈示，之后钢琴加以重复。

例 1307




接着是第一乐章第二主题的一个活跃的变奏，这段音乐由于节奏与重音的变换，显得异常活跃，丝毫没有第一乐章中的那种哀怨的情绪。主要主题重现后，加弱音器的小号与弦乐奏出了一个新主题。

例 1308






随后，一些环绕着主要主题的小插段将音乐推向了建立在第一乐章第二主题上的结尾。整个乐章中充满了猛烈、狂放的节奏。

**普朗克，弗朗西斯**(Poulenk, Francis)1899年生于巴黎，1963年卒于巴黎。法国作曲家、钢琴家。

普朗克是法国作曲家“六人团”成员，这个组织的信念之一是从“巴黎民间音乐”即街头乐师、杂耍剧

场、马戏团乐队那里汲取创作灵感。这个背景在普朗克的一些作品中有着忠实的反映。他的代表作品舞剧《母鹿》，表现出20世纪脆弱的混合风格，即对爵士乐语言的忠实的理解，及在小柔板中越来越强烈的浪漫主义的抒情性，占据了作品的主导地位。他的最高成就是他为人声和钢琴而作的许多歌曲，表现出各种不同的情感。他的音乐有强烈的个性，主要是自然音和旋律性，加有20世纪的不协和性。

普朗克自幼从母学钢琴，7岁开作曲，15岁师从卡多·维纳和凯希兰。1917年他创作的《黑人狂想曲》使他在巴黎名声大振。他的作品风格清晰明快如古典音乐，又洋溢着讽刺和漫画的笔触。第二次世界大战后，他的音乐显示出新的严肃性。作有芭蕾舞剧、室内乐、双钢琴的协奏曲、许多钢琴曲、羽管键琴协奏曲和大量歌曲。作为钢琴家他经常与法国男中音歌唱家彼埃尔·贝尔纳克合作演出。

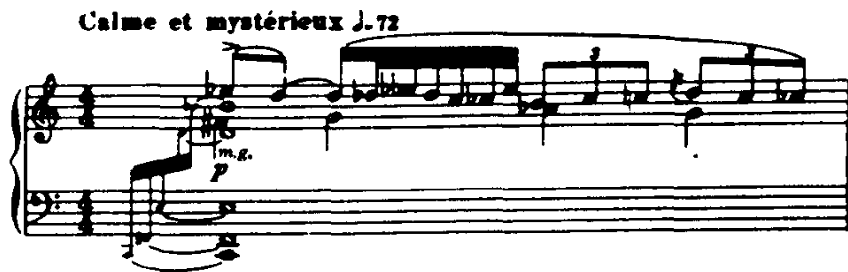
**三首小品**

这是普朗克为钢琴所作的3首各具特色的短曲。

1.《田园曲》

安静而神秘地(Calme et mysterieux)，分3段。第1段令人想起牧笛或鸟鸣。乐曲开始时的和弦是支持此段旋律的中心和弦，它与半音阶相互交织呈现。

**例1309**




第2段出现附点节奏的跳跃性旋律，其附点节奏依次上行的音阶造成紧张感。

例 1310
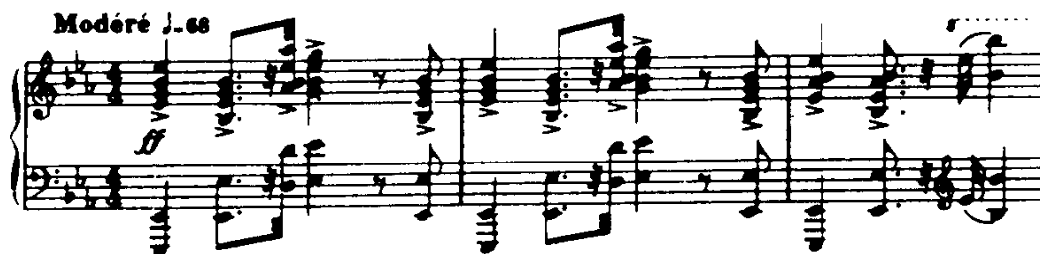



第 3 段是再现部，主题再现后，接着再现附点节奏的跳跃性旋律，最后静静地结束此曲。

2.《赞歌》

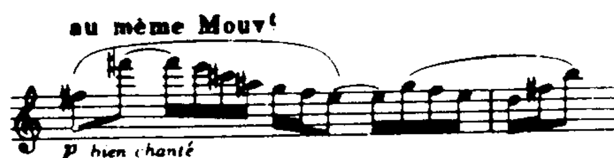
第 1 段是在降 E 大调上奏出的圣咏歌。在前 3 小节中有明显的跳跃音程持续，后 3 小节，以下行音阶进行继承。

例 1311




第 2 段是一首较为浪漫的旋律，略有巴洛克的风格。

例 1312

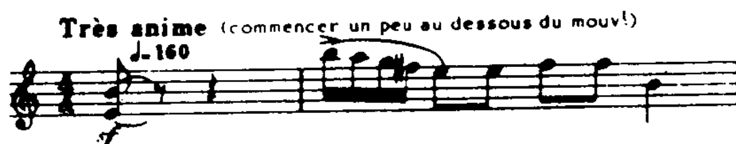



第 3 段是第 1 段的再现。

3.《托卡塔》
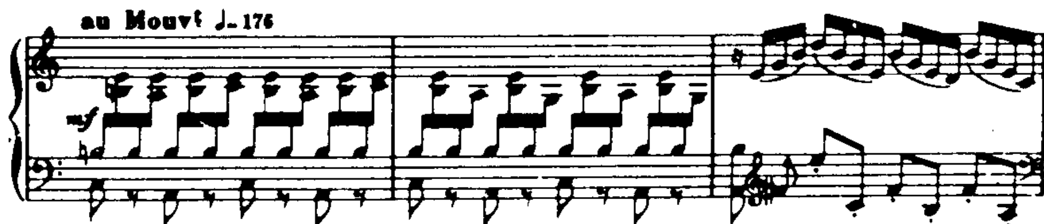
引子的主旋律在 e 小调上呈现。

例 1313



当引子的旋律在 a 小调上半终止之后是乐曲的第一主题部分。

例 1314



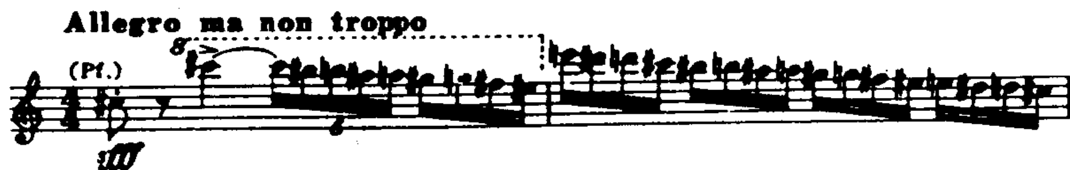

接着是在降 A 大调上呈现的第二主题。展开部分使用第二主题的后半部与第一主题结合而成的旋律，进行多次的调性转换。在再现部中，第一主题是变化再现，第二主题仍在主调。

**双钢琴协奏曲**

普朗克作品的最大特征就是充满着优美迷人的旋律，特别是大战前，这种倾向更为显著。不过他的风格却在战后改变了，初期那种充满喜悦精神逐渐收敛。1932 年创作的这首《双钢琴协奏曲》，就是在这种过度期中产生出来的。普朗克的评传家亨利・埃尔对于这首乐曲的 3 个乐章是这样叙述的："在开始快板乐章的强有力的节奏中，可听到斯特拉文斯基的若干回声，同时也有作曲者于 1931 年在殖民地博览会上听到的巴里岛音乐的回响。甚缓板虽然是按莫扎特的行板的样子，但中段的速度却是快速的圆舞曲，终乐章则玩弄一种作曲者决非无意的，深思熟虑的、精力充沛的主题。这一首多少含有技巧性的协奏曲，诚然目的是在于愉快消遣。"

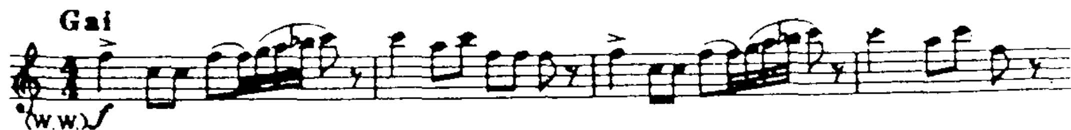
第一乐章　不太快的快板，d 小调，4/4 拍。在管弦乐队的和弦后面，钢琴以平行四度充满活力地奏出快速音群，随后出现主导动机。

例 1315




第一主题含有普朗克所喜欢的干脆利落的节奏。

例 1316
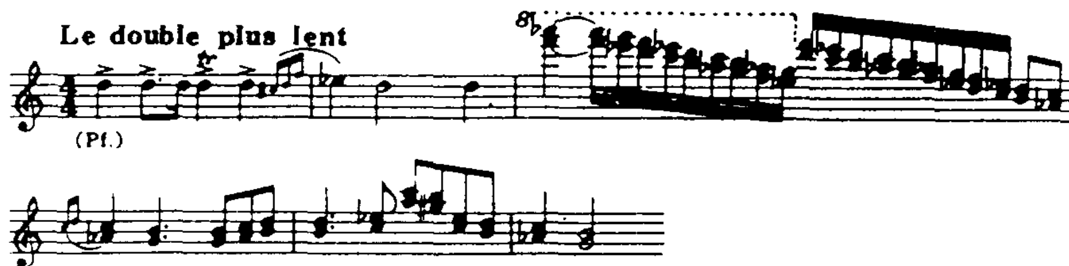



之后是相当节奏化的第二主题。

例 1317
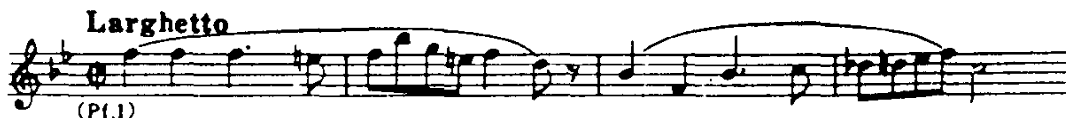


接着进入托卡塔风的展开部，中间速度突然转慢，两架钢琴奏出新的旋律。

例 1318




第二乐章 甚缓板，降 B 大调，2/2 拍。第一主题由第一钢琴奏出，并与第二钢琴的应答旋律结合在一起。

例 1319

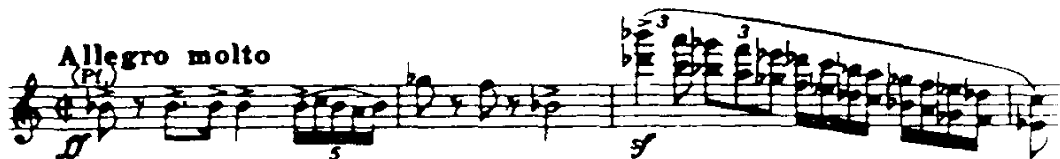



第二主题以降 e 小调缓慢地奏出。中段速度转快，并转入降 A 大调。不久，在降 B 大调上再现了第一主题，第二主题在降 D 大调再现。最后在降 B 大调的主和弦上结束乐章。

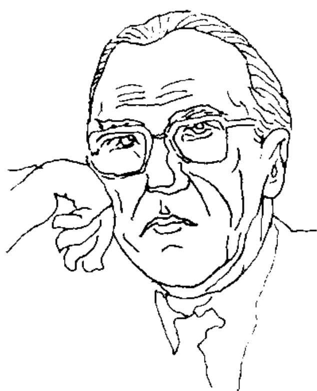
第三乐章 快板，D 大调，2/2 拍。开始是两小节尖锐的 d 小调不协和和弦，但很快就回到 D 大调上，钢琴是托卡塔风的旋律，两架钢琴同时以降

b 小调呈示第一主题。

**例 1320**




第二主题在 A 大调上出现，之后乐队加入插句式的第三主题。此后第一主题以变化再现，随后钢琴又奏出第四主题，并加以短暂的发展。最后速度减慢而进入结尾部，结尾部有前面主题的回忆。



**卡巴列夫斯基，德米特里·鲍里索维奇**(Kabalevsky, Dmitri Borisovich)1904 年生于圣彼得堡，1987 年卒于莫斯科。苏联作曲家，钢琴家。学于莫斯科音乐学院，师从米亚斯科夫斯基学习作曲，从斯克里亚宾学习钢琴。后任莫斯科音乐学院教授。1932 年苏联作曲家协会成立后，他参与筹组莫斯科分会，担任不同行政职务，并撰写许多论文，评论苏联音乐与作曲家。他的作品以通俗的、自然音阶的语言为主。他写过四部交响曲，其中三部是追思列宁的。第二次世界大战期间创作许多爱国主义作品，1940 年加入共产党。西欧各国较多熟悉他的器乐曲，而歌剧和轻歌剧等主要在苏联国内演出。

**降 E 大调第 2 钢琴奏鸣曲 Op. 45**

卡巴列夫斯基是一位技艺精湛的钢琴家，他的钢琴作品很多，钢琴奏鸣曲共有 3 首，第 1 钢琴奏鸣曲(Op. 6)是在音乐学院学习时的作品，几乎没人知道，但是他的第 2、第 3 钢琴奏鸣曲却是经常演奏的作品。这部作品中的钢琴技巧非常充实，作于 1945 年，与同时期的普罗科菲耶夫的奏鸣曲，并称为苏联音乐中的钢琴奏鸣曲的典型。

第一乐章　中庸的快板，欢乐地，降 E 大调，4/4 拍，自由奏鸣曲式。创作此曲的 1945 年，正是苏联在第二次世界大战赢得胜利的一年，作品中拥

有反映战争胜利的气息。开始由左手呈现的降E大调主和弦和续接的第一主题形成如教会钟声般的音响。

**例 1321**




华丽的第一主题以渐快的速度形成高潮后，在D大调出现沉静的第二主题。

**例 1322**




展开部是甚快板，降e小调，开始左手在最低音部奏出断奏的分解和弦音形，右手也活动在低音区，这里展开的主题没有多大关系。之后再转为歌唱般的情绪，呈现类似第二主题发展的音形。随后速度变慢，进入再现部。

第二乐章　行板，b小调，3/4拍，三部曲式。在4小节的引子之后，呈示出主部主题。

**例 1323**




中间部分在g小调，速度转快，清晰的旋律及其变形逐渐加强形成高潮，最后是带有华丽琶音装饰的再现。

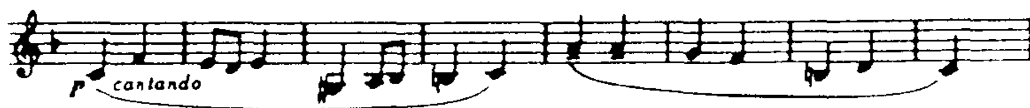
第三乐章　甚快板，降e小调，2/4拍，自由回旋曲式。在渐强并带有跃动感的的引子之后，呈现活泼的回旋曲主要主题。

例 1324




第一插部主题为 F 大调，民歌风的旋律在分解和弦的伴奏下奏出，随后是强有力的突进。

例 1325




第二插部主题是降 A 大调，高亢地呈现出来，左手在七和弦上加重音，这是一个长大的乐段。

例 1326

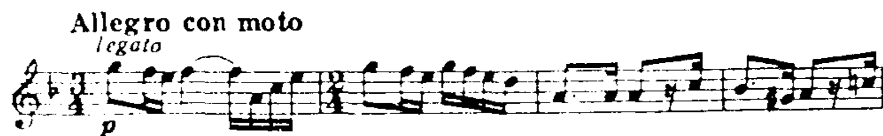



最后乐曲在降 E 大调的和弦上结束。

**F 大调第 3 钢琴奏鸣曲 Op. 46**
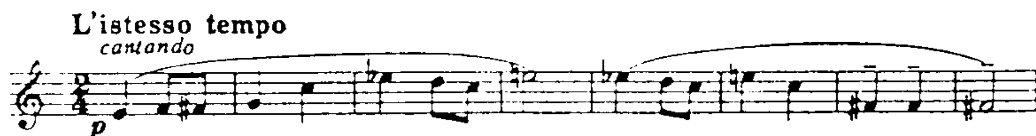
第一乐章　流畅的快板(Allegro con moto)，F 大调，2/4 拍，奏鸣曲式。乐曲首先呈示出欢快的第一主题，随后在五度上加以重复。

例 1327




第二主题以 C 大调出现，主题中含有大小音阶两种性格，稍稍带有忧愁并有现代感。

**例 1328**




展开部的速度更快，更加激动，开始是根据第二主题静静地发展，偶然出现激烈的高潮，随即再度回到深沉的情绪。后半是加强的自由地展开，钢琴奏出生动有力的效果，以和弦强奏结束。之后进入再现部，第一主题在这里经过多次的变形，第二主题在 F 大调，最后是根据第一主题而形成的结尾。

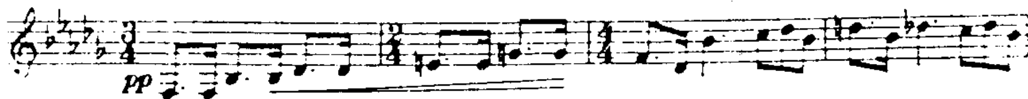
第二乐章　如歌的行板，降 B 大调，3/4 拍，三部曲式。主部的主题是朴素单纯的。

**例 1329**




中间部分转为降 b 小调，主题是充满悲痛情感的。之后进入升 c 小调而展开。

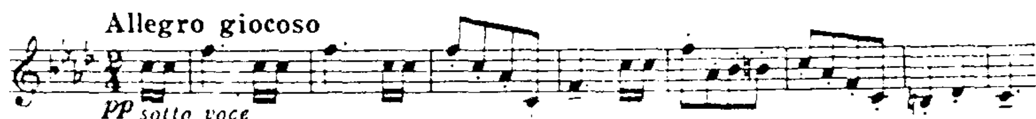
**例 1330**




在第三部分里，经过装饰的主部主题在 B 大调上出现，之后中间部分的主题在 g 小调奏出，尾奏中加进主部主题而静静地结束。

第三乐章　快板，f 小调—F 大调，2/4 拍，回旋曲式。主要主题在 f 小调轻快地奏出，并发展成土耳其进行曲似的节奏。

**例 1331**




第一插部主题转为 g 小调，这个主题洋溢着轻快活泼的节奏感。第二插部主题在降 e 小调，突然改变情绪，用两个八度音程平行奏出并加以展开。

**例 1332**




在长大的发展之后，主题变成十六分音符的快速乐句，到了高音的颤音部分，主要主题的动机在低音暗示，随后主题完整再现，最后力度再度增强而猛然结束全曲。



**肖斯塔科维奇，德米特里**(Shostakovich, Dimitri)1906 年生于圣彼得堡，1975 年卒于莫斯科。苏联作曲家、钢琴家。

肖斯塔科维奇对苏联音乐的发展有着深远的影响，他是苏联最杰出的作曲家之一。他的创作遍及各种音乐体裁，特别是他的 15 部交响曲，使他享有 20 世纪交响乐大师的盛誉。作为一位现实主义艺术家，肖斯塔科维奇从不旁观生活，回避矛盾，而总是置身于社会生活的湍流，满怀激情和鲜明爱憎去反映生活。他是一位强调音乐创作的思想性，而又善于运用音乐手段表达思想的艺术家。他是一位孜孜不倦的艺术革新家，但他的创作又与传统保持着密切联系。他的艺术面貌是异常独特的，音乐语言和风格处处表现出自成一家的鲜明特征。在他的后期创作中也采用十二音音列的旋律进行，但只是将这种技法作为众多的表现手段之一，而从不把自己束缚在某一种体系或法则之中。他的旋律富于朗诵性，尤其是器乐的喧叙性独白更是情味深长。他的和声很有特色，有时写得

非常简单朴素，有时又非常复杂，富于刺激性。他扩展了传统的复调技术，给赋格等古老的复调形式注入了现代内容。他的配器不倾向于色彩性的渲染，而着力于戏剧性的刻划，乐器的音色就像剧中的角色，直接参与剧情的发展，是表现矛盾冲突的有力手段……。另外，肖斯塔科维奇培养了大批苏联当代著名作曲家，他是艺术学博士，多次担任苏联作曲家协会的领导工作，世界许多著名音乐学府都授予他荣誉称号。

肖斯塔科维奇 9 岁开始随母亲学钢琴，1916～1918 年在格拉泽尔音乐学校学琴。1919 年进彼得格勒音乐学院，曾得到格拉祖诺夫的鼓励和帮助，从尼古拉耶夫学钢琴，从施藤贝格学作曲。1926 年他的毕业作品《第一交响曲》在列宁格勒和莫斯科上演，为年仅 20 岁的肖斯塔科维奇赢得了世界性的声誉。他对苏联社会主义怀有坚定的信念，并探求用自己的音乐以各种途径来为祖国服务。其后几年的作品或是政治性的，如献给 1917 年十月革命的《第二交响曲》和第三交响曲《五一劳动节》；或是讽刺性的，如歌剧《鼻子》和芭蕾舞剧《黄金时代》。

他的歌剧《姆钦斯克的麦克白夫人》及芭蕾《明亮的小溪》在演出中一直是成功的，但在 1936 年 1 月 28 日的《真理报》上刊载题为《混乱代替了音乐》的文章，抨击这两部作品是“极左的歪曲”，具有“小资产阶级的感伤情调”和“形式主义”。这时肖斯塔科维奇的音乐事业看来几乎就要结束了，他的刚刚开始排练的第 4 交响曲被撤下，之后肖斯塔科维奇用他的第 5 交响曲作了回答，副题是“一个苏维埃艺术家对正确批评所作的创造性的回答”，描写“人类思想在新理想影响下接受再教育”。这首交响曲是他一开始并继续最受欢迎的作品之一。意味深长的是他从此回避舞台多年，1937～1941 年在列宁格勒音乐学院教作曲，1941 年列宁格勒遭德军围困时，他当过消防队员。第 7 交响曲《列宁格勒》就作于这个时期，描写和平、斗争与胜利，这部作品不仅在苏联，而且在美国和英国也获得了极大的成功。他的钢琴四重奏曾获斯大林奖金。1943 年定居莫斯科，并任莫斯科音乐学院作曲教授。在接受 1948 年联共（布）党中央委员会重新对他的批判时，肖斯塔科维奇承认自己的“艺术观改造”不彻底，并保证今后要向“民间艺术”靠拢。他成功地创作了几部具有国际影响的作品，证明自己是一位经得起考验的作曲家。

1953 年，肖斯塔科维奇的杰作第 10 交响曲问世，这部作品开创了他一

生事业中伟大的最终阶段。他在这个阶段的22年中创作出众多的最优秀的作品。肖斯塔科维奇后来是否对苏联社会制度感到失望，而他的作品中所表现的强烈的阴暗和苦涩，是否反映了一种与外部事件有关的精神痛苦，这一点没有人能说清楚，但有一点是可以肯定的，那就是他内心的种种压力，不论是什么原因造成的，却使他创作出一系列不朽的杰作。

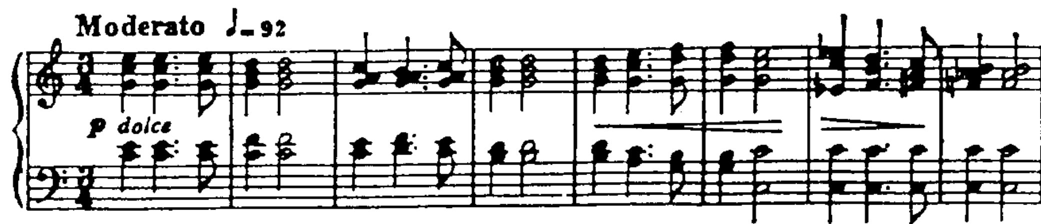
**24首前奏曲与赋格 Op. 87**

1950年7月肖斯塔科维奇去民主德国莱比锡参加巴赫逝世200周年纪念会的旅途中，产生了仿照巴赫的《平均律钢琴曲集》的写法，采用现代手法与俄罗斯风格，创作一套《24首前奏曲与赋格》的创作构思，以表示对这位"近代音乐之父"的敬意。纪念会后，于1952年2月全部完成，并于第2年12月由巴赫200周年纪念钢琴比赛优胜者、苏联钢琴家尼古拉耶娃首次演出，由此很快获得了世界声誉，被认为是现代复调音乐创作的经典性作品之一。

肖斯塔科维奇的《24首前奏曲与赋格》，是1948年联共(布)党中央委员会重新对他的批判后所写的作品，很强烈地倾向于保守性，有与以前的作品对比性的内容。肖斯塔科维奇在这个曲集中将前奏曲以自由的曲调形式加以处理，与赋格的严格复调形式形成对比。乐曲中所使用的旋律很复杂，不单是模仿巴赫时代的形式，也应用俄罗斯音乐特有的风格，音乐素材采自具有古老民歌形式的前奏曲到民族乐派穆索尔斯基的作品，同时揉和了巴洛克式的乐思，但作品首演后，却被批判为具有形式主义要素的音乐。

第1首C大调，前奏曲为中板，由平稳的主题开始，曲中有明显的萨拉班德舞曲的节奏。

**例1333**




在和弦式的主题之后，加进了充满感情的旋律。赋格的主题来自肖斯塔

科维奇创作的《森林之歌》中的第一曲“战争结束时”，最早是俄罗斯民歌《黄莺歌唱幸福》的旋律。赋格曲采用了呈示部、展开部、再现部的结构形式，主题用不同的调进行模仿。

例 1334



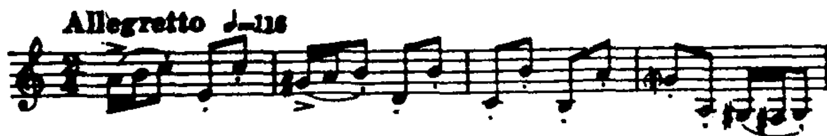

第 2 首 a 小调，前奏曲是快板。以音型的装饰型写成，采用分解和弦音型的发展，使和声不断变化进行。

例 1335



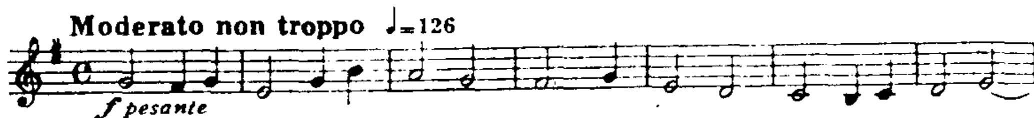

赋格部分是小快板，三声部。在展开部中对位主题被应用，并展开了现代的乐思，具有肖斯塔科维奇初期作品的风格。

例 1336



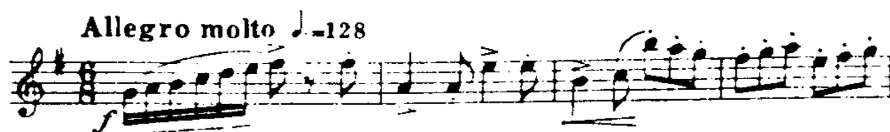

第 3 首 G 大调，前奏曲为中板。主题以三个八度的音程呈示，是俄罗斯英雄叙事歌的曲调。

例 1337
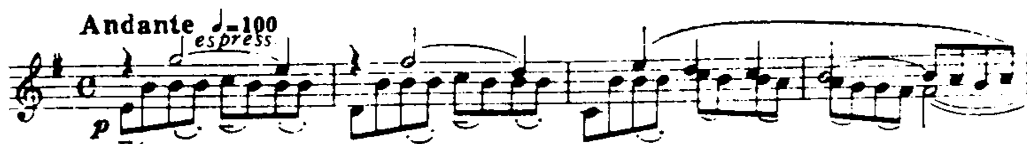



赋格部分是很快的快板，与前奏曲形成鲜明的对比，三声部。主题带有谐谑曲或近似古典吉格舞曲的节奏感觉。

例 1338
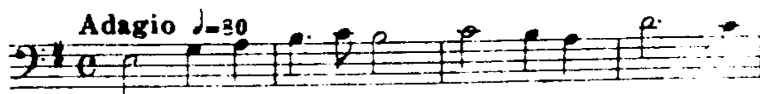



第 4 首 e 小调，前奏曲是轻快短歌型的行板，以歌谣式的旋律为中心而流畅地进行。

例 1339
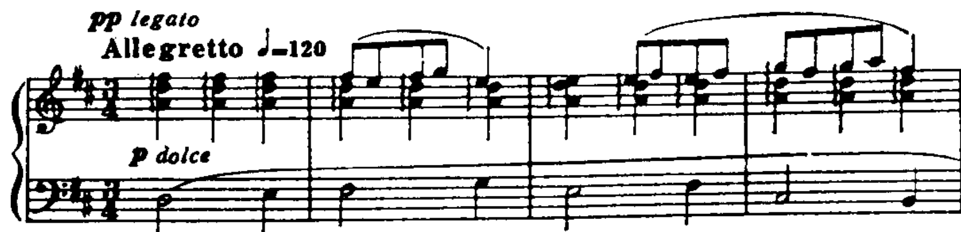



赋格部分变为慢板，四声部。在展开部开始时加快速度，进入再现部时展开有力的对位。

例 1340




第 5 首 D 大调，前奏曲为小快板，此曲具有稳重的小步舞曲风格。

例 1341
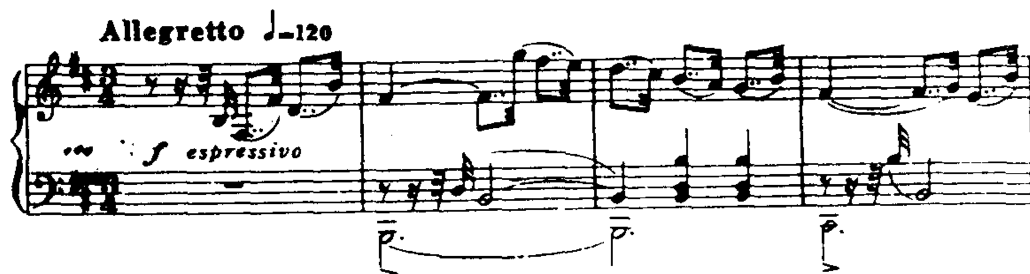



赋格部分也用小快板，三声部，主题是轻快的，以巴赫式的结构进行发展。

例 1342




第6首 b 小调，前奏曲是小快板，主题采用复附点的节奏，到结尾时变成中板速度，并维持在此速度进入赋格曲。
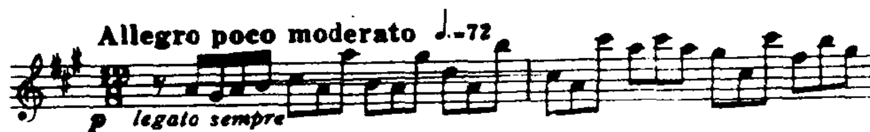
例 1343




赋格部分的形式较为特殊，主题由两个对比的要素组成，变为四声部的赋格，再现时两个要素重叠，呈现出两种赋格的形式。

第7首 A 大调，前奏曲如古典舞曲中的库朗特舞曲，充满着明快的田园气息。主题旋律以左右手交替像流水一般的进行。

例 1344




赋格为小快板，三声部。主题旋律用五声音阶构成，很像五音号吹出的号角。整首赋格采用回旋曲式，第一插部升 f 小调，第二插部转大调。

例 1345
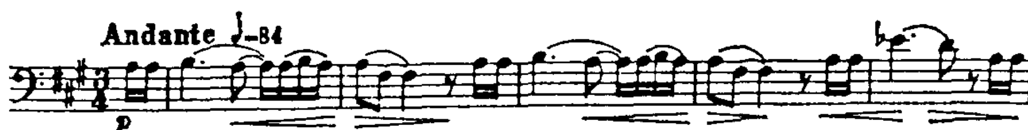



第8首 升 f 小调，前奏曲是小快板。主题清晰的旋律在左手的断音伴奏音型上奏出，从头至尾都是简洁的二声部。

**例 1346**
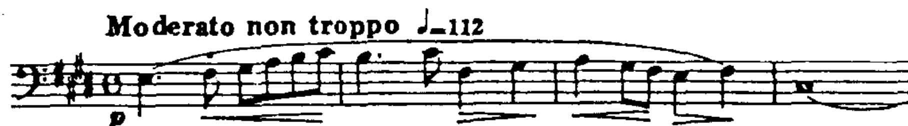



赋格曲为三声部，行板。主题是感情丰富的哀歌式的旋律。这种旋律手法是很罕见的。

**例 1347**




第 9 首 E 大调，前奏曲是中板。在第一次出现朴素的民歌旋律的上方配以平行小调的民歌旋律，这些旋律都用左右手的 2 个八度音程的齐奏奏出。

**例 1348**
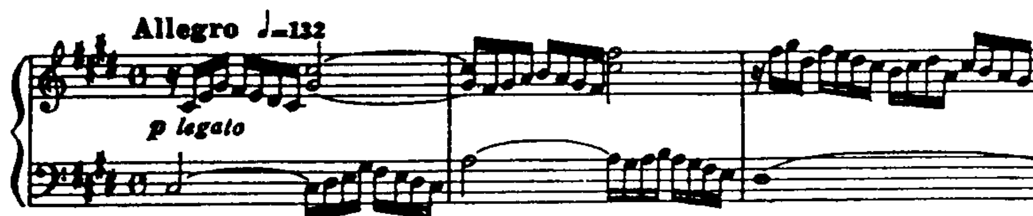



赋格为快板，二声部。赋格的主题充满了轻松的诙谑气氛。

**例 1349**
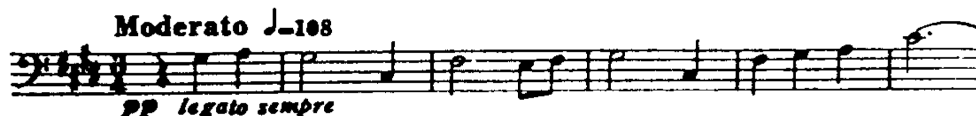



第 10 首 升 c 小调，前奏曲是快板，创意曲形式。主题一出现就会让人想到巴赫“二部创意曲”的第 1 首。

例 1350
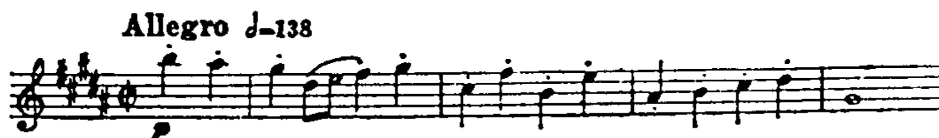



赋格是中板速度,四声部。主题旋律充满了俄罗斯民族的性格。

例 1351
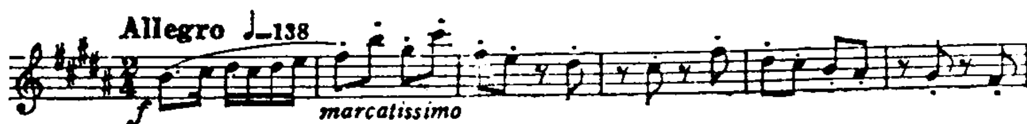



第 11 首 B 大调,前奏曲为快板,是一首力度较弱的创意曲。

例 1352
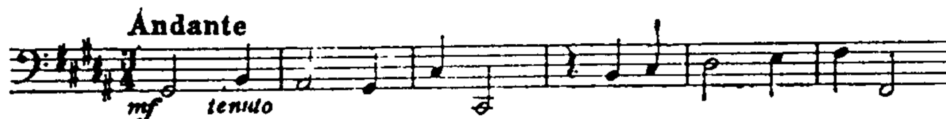



赋格为三声部,快板,回旋曲式。主题有谐谑曲的特征。

例 1353




第 12 首升 g 小调,前奏曲是行板,巴沙加牙舞曲形式。一开始出现的主题有 9 个变奏,是一首颇为庄重的乐曲。

例 1354
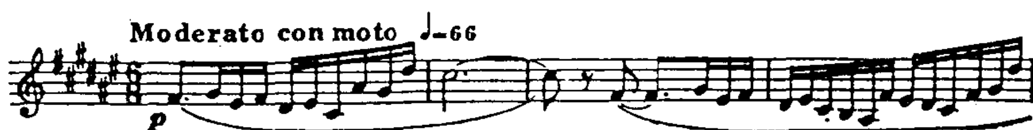


赋格转为快板,四声部。主题采用 5/4 拍子。其中有十分巧妙的创作技巧。

**例 1355**



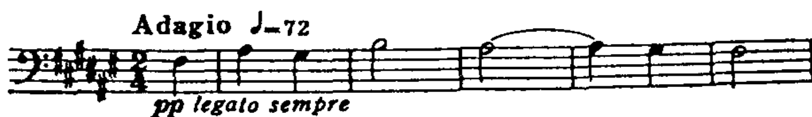

第 13 首 升 F 大调,前奏曲是活跃的中板。乐曲的主题是由快速音型和延长音型的交替出现,其和声的处理,具有浓厚的浪漫情调。

**例 1356**




赋格转为慢板,五声部。主题是非常简洁的,根据这个简洁的主题创作出巴洛克式的赋格,充分发挥了对位法的技巧。

**例 1357**



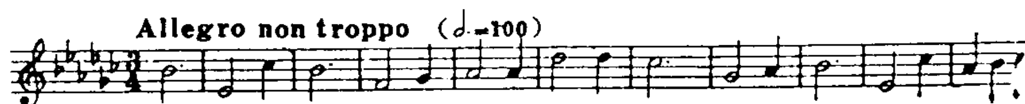

第 14 首 降 e 小调,前奏曲是慢板,7/4 拍。这是此曲集中最优秀最完美的作品,有很高的知名度。乐曲一开始是左手弹奏的震音,暗示了钟声,右手奏出强调悲剧效果的主题。

**例 1358**
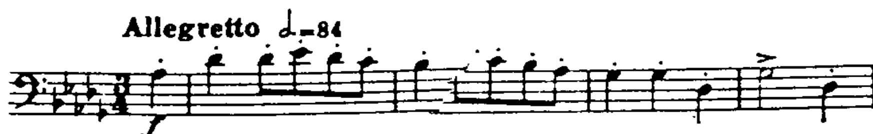



赋格为三声部,适度的快板。主题中拥有俄罗斯民歌《少女的叹息》的旋律,具有前奏曲的悲剧性格,采用了合唱式的结构和应答形式。

**例 1359**




第 15 首 降 D 大调，前奏曲为小快板，圆舞曲形式。从节奏音型开始，之后奏出主题，接着有几个旋律重复展开。

**例 1360**
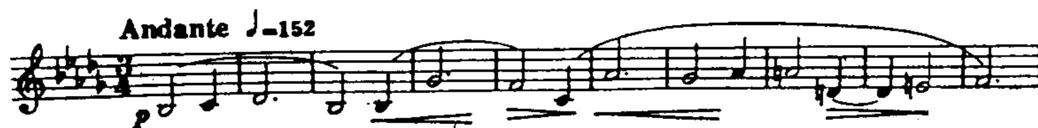



赋格为四声部，很快的快板。主题非常明显的受十二音作曲技法的影响，呈示部中已没有调性要素，被技巧所支配着。到了后半，和声的处理稍微明显。进入再现部时借用了前奏曲开始的圆舞曲旋律音型，最后是在降 D 大调上的华彩乐段。

**例 1361**
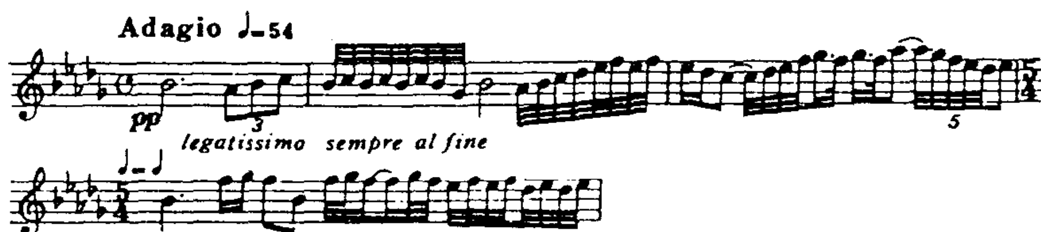



第 16 首 降 b 小调，前奏曲为行板，巴沙加牙舞曲形式。表情沉痛的主题有 4 个变奏。

**例 1362**




赋格转慢板，三声部。主题含有俄罗斯民间拨弦乐器固斯黎的音响，整曲充满着抒情的情绪。

**例 1363**




第 17 首 降 G 大调，前奏曲是小快板。主题是极为平易的民歌旋律，分解和弦为旋律加以衬托。

**例 1364**




赋格为小快板，四声部。主题中与前奏曲同样充满朴素的俄罗斯民歌风格。

**例 1365**




第 18 首 f 小调，前奏曲是中板，二段体。主题的节奏近似玛祖卡舞曲，第二段开始是慢板，之后有着轻快的节奏进行。

**例 1366**
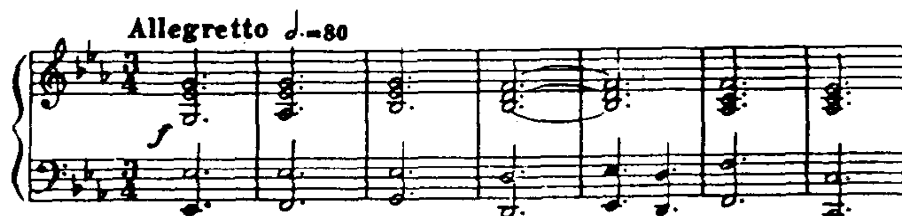



赋格是活跃的中板，是以具有浓厚的俄罗斯民族性格的主题发展成四声部的赋格曲。

例 1367



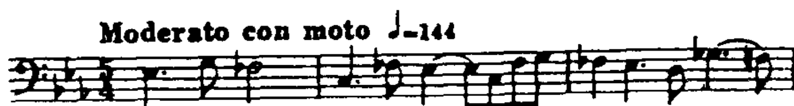

第 19 首 降 E 大调，前奏曲为快板，俄罗斯教会合唱式的和声进行与固定低音结合在一起，形成了类似祈祷歌式的旋律，充满了庄严的感觉。

例 1368



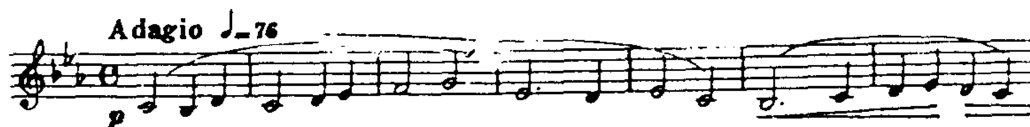

赋格是三声部，活跃的中板。主题中拥有非常生动的半音，很有个性。

例 1369



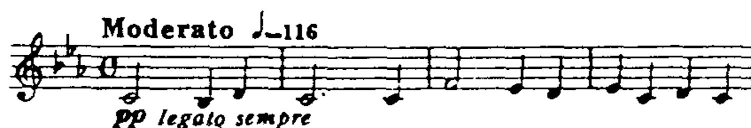

第 20 首 c 小调，前奏曲是慢板，与上曲的结构相同，合唱式的旋律来自俄罗斯民间叙事歌曲《鲁斯兰》中的“首领之歌”。接着在固定低音上出现拥有寂寞感的旋律，这两者的对话造成乐曲充满了悲伤感。

例 1370




赋格为中板，四声部。是一首平稳的乐曲。

例 1371




第 21 首 降 B 大调，前奏曲是快板。是音型装饰型的练习曲形式，主题由无穷动似的十六分音符构成。

例 1372



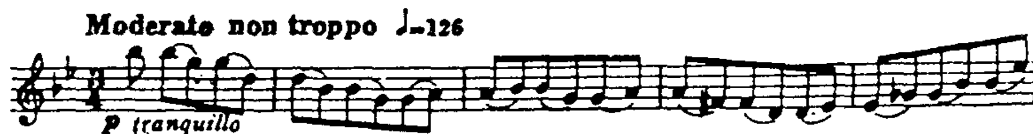

赋格为三声部，适度的快板。主题具有号角般的音型，以此作充分的展开。

例 1373



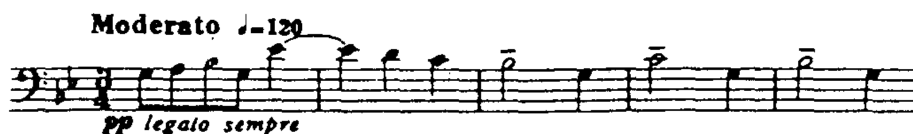

第 22 首 g 小调，前奏曲是适度的中板，这首前奏曲也是练习曲形式，主题经过多次的变形。

例 1374
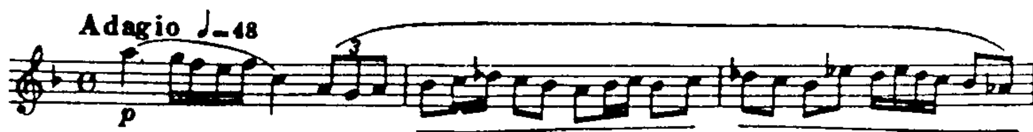



赋格为四声部，中板，主题拥有俄罗斯民歌的风格。

例 1375



第 23 首 F 大调，前奏曲是慢板，轻快短小的歌曲型，根据主题旋律发展成冥想式的乐思。

例 1376
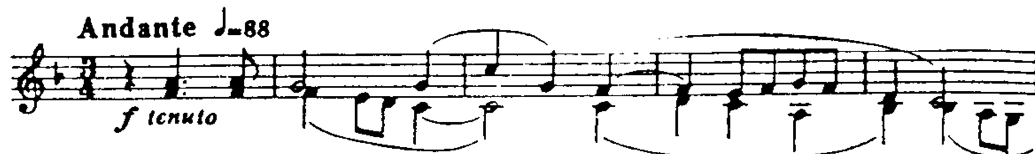



赋格是三声部，活跃的中板。将巴洛克风格的主题以对位技巧充分地予以发展。

例 1377




第 24 首 d 小调，前奏曲是行板，二段体。是一首抒情的乐曲，在第二段开始时，预告了庄严的赋格曲的主题。

例 1378



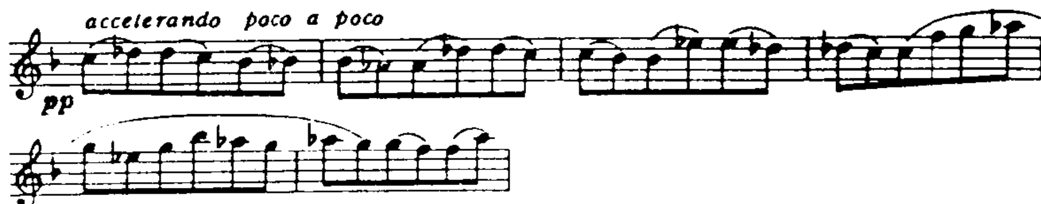

作为最后一首的赋格曲，和其它赋格有所不同，它拥有两个明确的主题。开始是叙事风格的旋律为主题，中板。

例 1379




之后速度加快，出现第 2 个主题，以四声部的模仿形式发展，有力的乐思增强，两个主题以和声式的处理而重叠，发展为壮大的二重赋格曲，之后到达庄严的高潮而结束乐曲。

例 1380
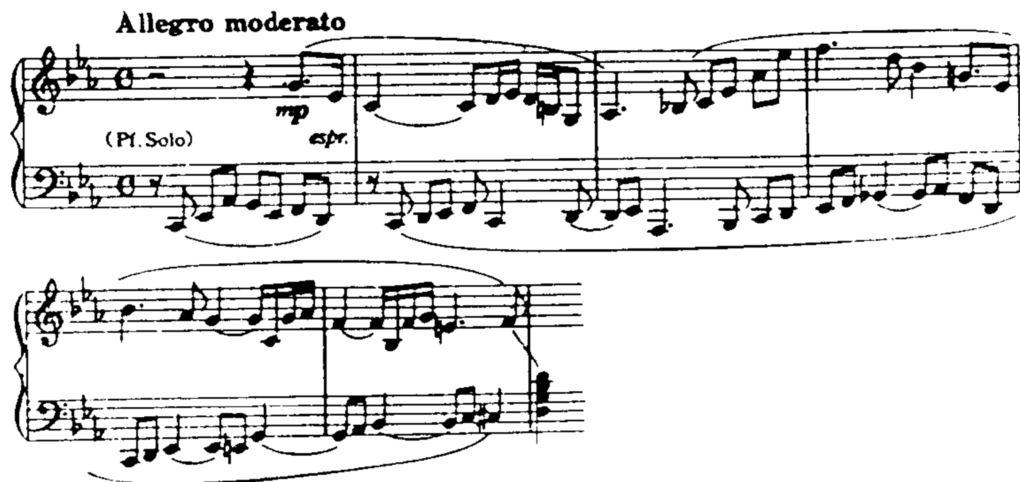



**第 1 钢琴协奏曲 Op. 35**

肖斯塔科维奇共有两首钢琴协奏曲,《第 1 钢琴协奏曲》是肖斯塔科维奇的早期作品,创作于 1935 年。在乐队的编制上除了木管乐器就只有弦乐器,因此产生了简洁而清澄的音响,旋律明快新颖,节奏充满生气。旋律成为乐曲的中心,保持着透明的曲线。钢琴声部否定了浪漫性,扬弃了和弦的共鸣和踏板的效果,更明确地形成了肖斯塔科维奇独特的风格。1933 年 10 月 15 日,在列宁格勒由肖斯塔科维奇亲自担任钢琴独奏,维也纳歌剧院指挥符立兹·史蒂多里指挥列宁格勒爱乐乐团初演。乐曲由 4 个乐章组成。

第一乐章　温和的快板,4/4 拍,奏鸣曲式。首先,乐曲在小号加弱音器奏出的降 e 音相随下,钢琴强奏两小节快速乐句作为引子而开始。随后是钢琴在 c 小调上独自奏出的抒情的第一主题。
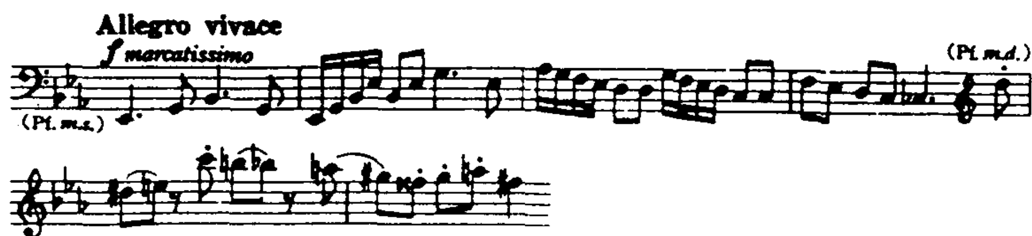
例 1381




第二主题转为活泼的快板,在弦乐的律动性的伴奏下,钢琴出现快活而

富于动感的第二主题。

**例 1382**




展开部是小号在弦乐器的持续和弦上吹出第二主题的前半，钢琴则将主题的伴奏部分音型加以变化来为之装饰。接着主题前半移到钢琴声部，弦乐器以第一主题的发展与之对位。乐曲经过第二主题后半的发展而到达高潮，以钢琴的琶音急速地趋于平静后，经过钢琴低音的第一主题片段而进入稍快板的再现部。第一小提琴再现第一主题，钢琴承接。第二主题省略前半段，由钢琴再现后半，优美地继续奏着以三连音为主的音型性发展。之后，中提琴奏出略带幽怨哀愁的音型，然后进入短小的结尾。
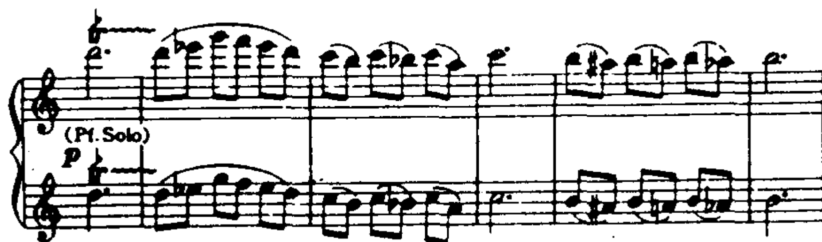
第二乐章　缓板，3/4 拍，三部曲式的圆舞曲。在弦乐奏出 4 小节缓慢的圆舞曲节奏之后，加弱音器的第一小提琴优美地奏出柔和抒情的主要主题。

**例 1383**




随后钢琴以高八度圆滑地奏出答句式的副主题。

**例 1384**
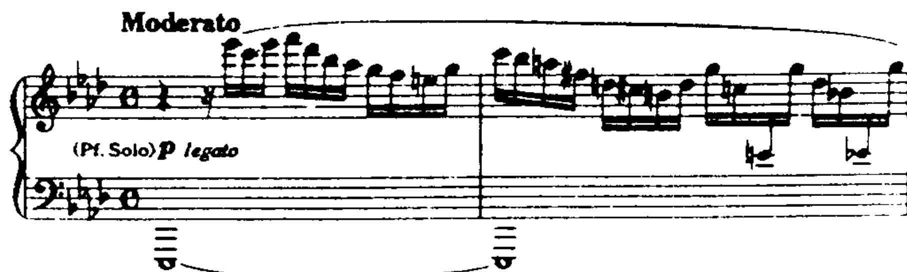



接着加快速度，钢琴呈现出由主题派生出来的旋律，弦乐以新的旋律一

面加以对位，一面加强力度。中段的速度转快，钢琴以最强音开始了主要主题音型的发展。经过与弦乐强劲地呼应，乐曲变为十分热情，到力度强到顶点时，速度转为慢板。主要主题再现于加有弱音器的小号，弦乐队为之伴奏。副主题也在小号上再现，随后由钢琴承接。结尾由大提琴悦耳的奏出主要主题的对位旋律，最后乐曲不停地进入下一乐章。

第三乐章　中板，4/4 拍，三部曲式的间奏曲，这几乎全是钢琴独奏的短暂的间奏曲，钢琴开始时即兴地奏出分解和弦。
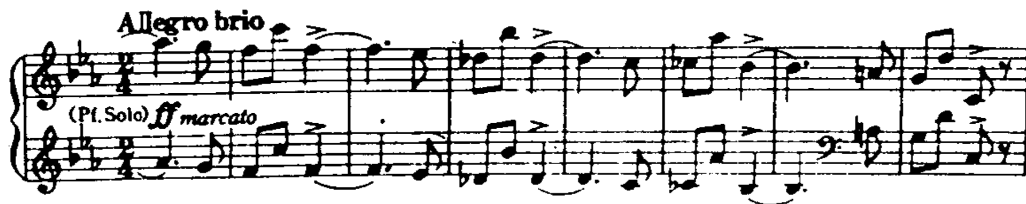
例 1385




中段是以弦乐合奏开始，第一小提琴以 G 弦奏出古典风格的旋律，平静下来后，钢琴从低音起，用琶音将第一段的音型加以变化反复，弦乐则优美地加以对位。最后以钢琴强奏的急速上升的音阶进入第四乐章导入主题。
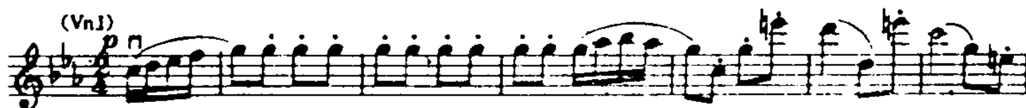
第四乐章　生动的快板，2/4 拍，回旋曲式。钢琴以高八度出现含有切分音与强劲的强奏导入主题，低音弦乐器则强有力地为之伴奏。

例 1386
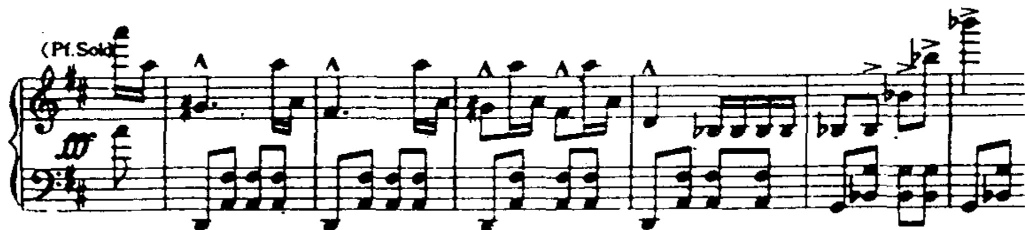



接着第一小提琴出现幽默而清晰的回旋曲主要主题，伴奏是十六分音符的快速节奏。

例 1387



中间段落稍减速度由钢琴独奏出跳跃的主题，这个主题是由导入主题的节奏因素所发展而来的。

**例 1388**




不久乐曲变为急板，小号奏出由中段主题发展出来的新动机，钢琴与弦乐轮流奏出强烈的节奏为之装饰。接着钢琴和弦乐将这个动机加以发展。之后是回旋曲主题的再现，乐曲转为温和的稍快板，由小号发展主题。当乐曲转为灿烂的快板时，主题移到第一小提琴声部，经过钢琴的插句，弦乐合奏被一分为二，将回旋曲主题发展成两个音型。随后是钢琴的长大的华彩乐段，以往的主题音型在此加以变奏出现，然后加快速度进入急板的结尾。



**梅西安，奥利维埃**(Messiaen, Olivier)1908 年生于阿维尼翁，1992 年卒于巴黎。法国作曲家、管风琴家、教师。

梅西安是 20 世纪现代音乐大师，他的作品是 20 世纪最有影响的、最有个性的音乐。他的作品是他的深切天主教信仰、他对人类之爱的赞美和他对大自然的热爱这三者结合的产物。他以独特的手法运用声音的回荡和音色的对比，从而赋予管风琴音乐以新的色彩幅度和紧张度。他那丰富的变化音和声脱胎于德彪西的七度和九度运用以及和弦的调式进行。鸟鸣也是他音乐的主要特征，有的源自古代希腊手法，同时他认为旋律是至关重要的。另外梅西安曾说："人类文化历史中的杰作，没有哪一部作品不是处在它所处属时代的最前列，同时又带有极强烈的个性的。投其所好的创作，不论是投谁人之所好，都将是艺术低下，没有生命力的作品。"

1919～1930 年梅西安学习于巴黎音乐学院，师从考萨德、迪普雷、迪卡

斯和其他教师学习作曲。后成为音乐师范学校和圣乐学校教师。1931 年与博德里埃、勒絮尔、若利伟一起组成“青年法兰西”小组。1940 年遭纳粹监禁，后被遣返，1942 年任音乐学院和声教师。虽然他的音乐根底似乎源自弗朗克，在一定程度上也源自柏辽兹，但他却是现代作曲家中最有独特风格的，也是最有影响的。他的音乐语言采用各种来源的声音，如鸟鸣、印度音乐、素歌、东方打击乐器的音色、弗朗克的和声，迥然不同的声音，由他用来却显得协调一致，具有恢宏雄浑的效果。他毕生信奉天主教，在他的钢琴与管乐器的《异国鸟》、《群鸟录》和木管、铜管与打击乐的《我信肉身之复活》中将大自然中的群山、小鸟看作神的象征。20 个乐章的钢琴独奏曲《圣婴二十默想》表现他的宗教热处于最狂放的境界。
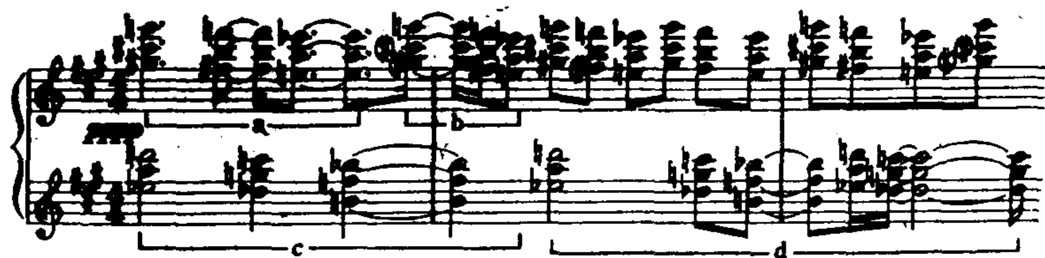
**阿门的幻想**

这是梅西安于 1943 年为双钢琴创作的钢琴曲集，其中包括 7 首乐曲。关于“阿门”这个标题，梅西安曾如此说明：“阿门有 4 种不同的意义。阿门，要如此，就如此！创造主之行为；阿门，我服从，我接受，愿能成就您的意志；阿门，您赐予，如我奉献您以全身，应如此的欲求；阿门，正是如此，一切固定，在天国之中完成了。”

1.《创造的阿门》

第一钢琴演奏如钟声的持续音，这里使用了 5 种节奏，并应用了梅西安特有的节拍构造理论，如各节奏间的反行扩大、缩小等。

**例 1389**




第二钢琴主要担任全曲的中心主题—沉重的“创造的主题”。从最弱开始，逐渐形成高潮，犹如强光出现。
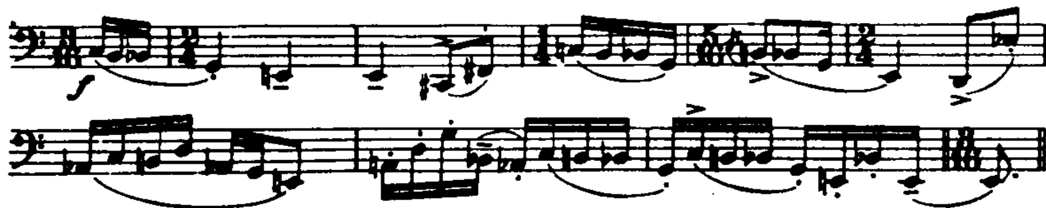
例 1390




2.《星星、有环云的行星的阿门》

这里描写野蛮，粗暴的舞蹈。有彩色环云的行星粗野地旋转。开始的乐段是第二钢琴独奏的“行星主题”。

例 1391




不久第一钢琴加入并奏出伴奏音型，在伴奏音型的引导下，主题或变其节奏，或变其音域进行发展。最后再现开始时的舞曲。

3.《耶稣之苦闷的阿门》

乐曲的主题表现 3 种情绪，一是天父罚耶稣担负此人世之罪；二是耶稣对天父的祷告；三是耶稣之悲伤(下例)。三个主题依次呈现出来。之后是加以变化的三个主题再现，然而，“悲伤的主题”到达高潮时突然停止，出现了“创造的主题”的片段。

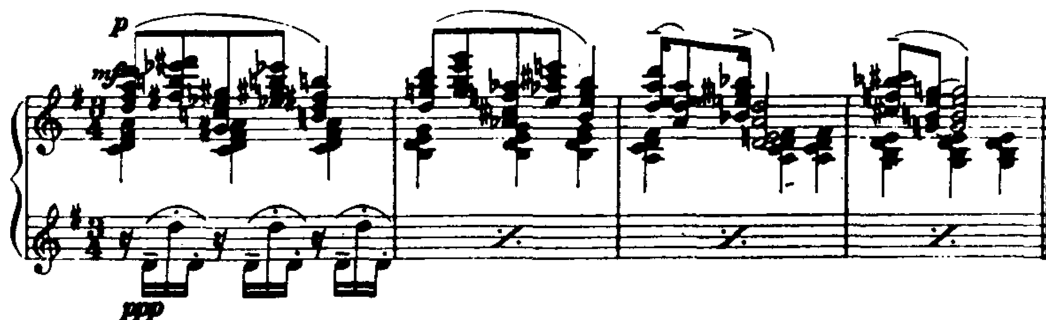
例 1392




4.《愿望的阿门》

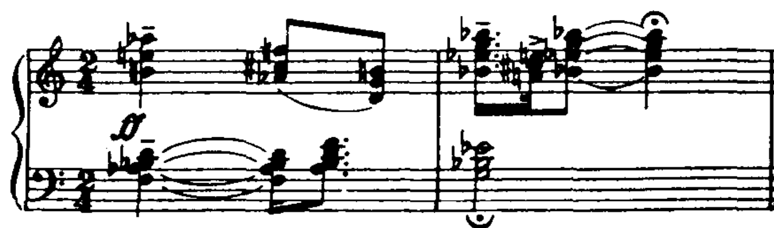
此曲有两个愿望的主题，一是描写恍惚之境，那是对深深的温柔之憧憬，那是天国的幽香之愿望。

**例 1393**




二是热情，肉体炽烈之爱所引诱的灵魂之愿望。

**例 1394**
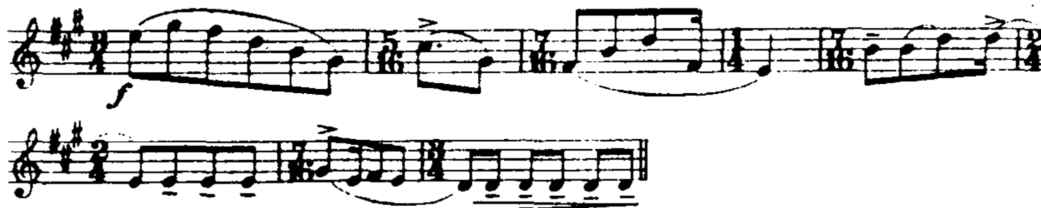



两个主题交替出现，最后第一个主题出现 3 次，在天国的充满调和宁静中结束。

5.《天使、圣人、鸟声的阿门》

开始出现的是天使、圣人之歌主题。

**例 1395**




之后出现的是夜莺、喜鹊的鸣叫声。

**例 1396**




随后天使、圣人之歌主题再现，小鸟快乐的歌声不断地出现。

6.《审判的阿门》

这是最短的一首乐曲，以到处是鸣响的钟声为其特征。

7.《成就的阿门》

成就指的是天国。首先出现第一曲开始的钟声和“创造的主题”。此曲是环绕于两个主题的壮丽的赞歌。“创造的主题”贯穿全曲，“钟声动机”不断改变钢琴技巧给“创造的主题”增加色彩。



**巴伯，塞缪尔**（Barber，Samuel）1910 年生于宾西法尼亚州西切斯特，1981 年卒于纽约。美国作曲家，原为男中音歌唱家。

巴伯的音乐具有欧洲传统风格，而不是特殊的“美国味”。音乐语言比较保守，富于旋律性、优雅和华丽。曾多次获奖，如 1935 年获罗马奖；1935 及 1936 年获普利策奖。

巴伯 6 岁时学习钢琴和拉大提琴，14 岁时作为第一批特准学生进入费城柯蒂斯专科学院，师从斯卡莱罗学习作曲，从文吉罗娃学习钢琴，从戈戈扎学习声乐。1933 年起他的作品开始公演，1936 年他的第一交响曲于罗马首演，1938 年托斯卡尼尼指挥巴伯的《弦乐柔板》，随后几年他的作品在纽约、波士顿和费城由瓦尔特、库谢维茨基、莱因斯多夫、米特罗普洛斯、奥曼迪和梅塔等指挥家指挥首演。他的钢琴奏鸣曲由霍洛维茨首演，是一首辉煌的炫技作品。

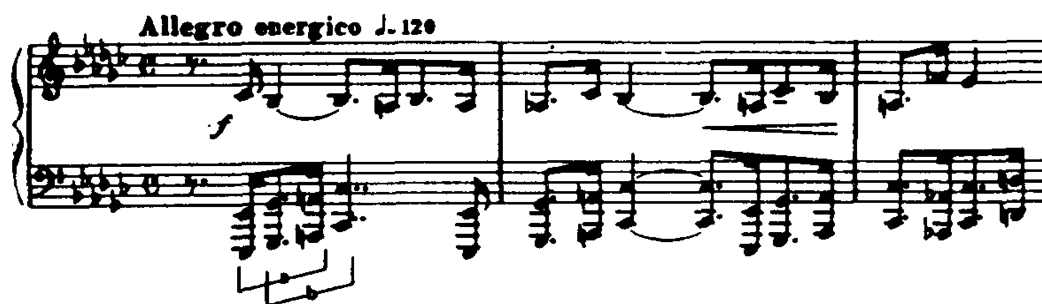
**钢琴奏鸣曲 Op. 26**

这首奏鸣曲是巴伯为 20 世纪的钢琴演奏大师霍洛维茨而写的作品，其

中有崭新的手法，偶尔也应用了十二音技法，有时出现的不协和音造成严峻的音响，更加衬托出作品的浪漫性色彩。乐曲由四个乐章构成。

第一乐章　快板。乐曲一开始由左右手明确地奏出两条旋律，出现在右手的下行二度动机，经常在乐章的各处出现，左手的十六分音符间的增四度，以及附点音符之间的纯四度关系，似乎用来预示上行四度连续而成的抒情的第二主题。展开部非常神秘的开始，第二主题十分小心地加以处理。再现部比呈示部更加重视技巧。

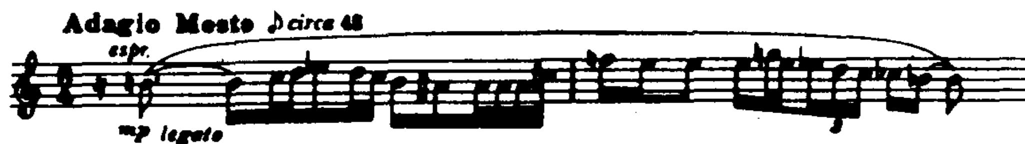
例 1397




第二乐章　轻快活泼的快板。这是一个非常轻快的谐谑曲乐章，多处用四度音程，可以看出作曲家对四度的偏爱。左右两手十分忙碌的交替，中间还插进了一段圆舞曲的乐句。

第三乐章　慢板，乐曲中充满了凄凉的情绪，伴奏部分是十二音音列式的固定音型，在此伴奏音型上出现抒情的旋律。

例 1398




第四乐章　四声部赋格，精神抖擞的快板。主题呈示后出现的插句，有布鲁斯舞曲的风格，经发展之后，主要主题以扩大的形式再现，并出现主题的反行形态。

例 1399




**钢琴协奏曲 Op. 38**
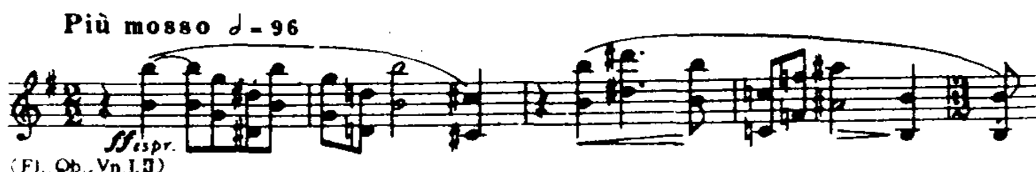
此曲创作于1961年,乐曲初演之后,受到了听众和评论家们的欢迎。当时有这样的评论:"巴伯的新作《钢琴协奏曲》在其优雅的手法之下,展露了令人感到温暖的诚实,以及对形式巧妙的处理。不论哪一部分都令人感到美不胜收。""这首乐曲的确引起听众的共鸣,巴伯先生似乎写熟了常演曲目的乐曲了!"

第一乐章 热情的快板,奏鸣曲式。乐曲由钢琴喧叙调似的有力的华彩开始,以齐奏为主体的乐句在开始的8小节中,就把整个乐章的各种要素都表现出来。

例 1400
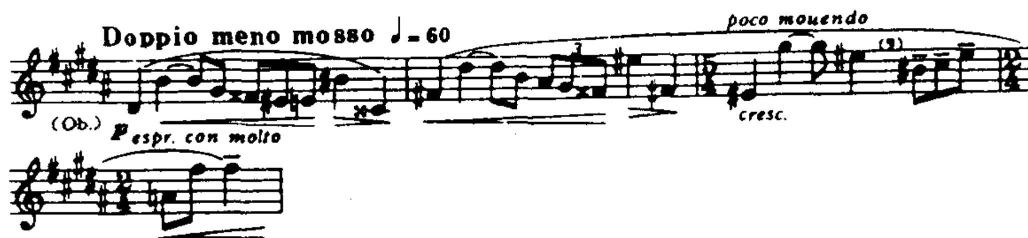
随后乐队以强奏和弦化的音型进入，在钢琴以增四度为中心的上行乐句顶点，速度转快，小提琴和高音木管乐器呈示出 e 小调第一主题。

**例 1401**




第二主题的速度减慢了一倍，由双簧管极富表情地以强奏在升 g 小调呈示，之后小提琴齐奏重复这个主题旋律。

**例 1402**




展开部开始后出现钢琴的华彩段，接着在小提琴声部的支撑下，钢琴在高音区出现左右手的卡农。再现部和呈示部相同，以乐队用 e 小调开始，钢琴出现时转为降 b 小调。

第二乐章　中板，二部曲式。在竖琴与加弱音器的第二小提琴以震音伴奏之下，长笛在低音区，接着双簧管以升 c 小调奏出优美的第一部分主题的旋律。

**例 1403**

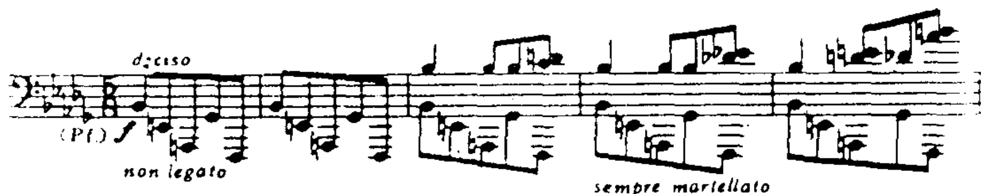



第二部分的主题出现时，钢琴附加了装饰音符，反复时由小提琴齐奏奏出，钢琴继续装饰化的乐句。

第三乐章　极快地，5/8 拍。这短小的序奏之后，钢琴以二度音程的粗

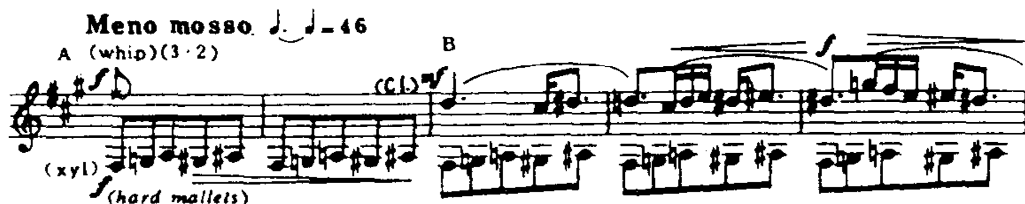
暴的节奏，奏出打击乐化的主题。这个主题由长号和小号接替之后，再度回到钢琴上。

**例 1404**
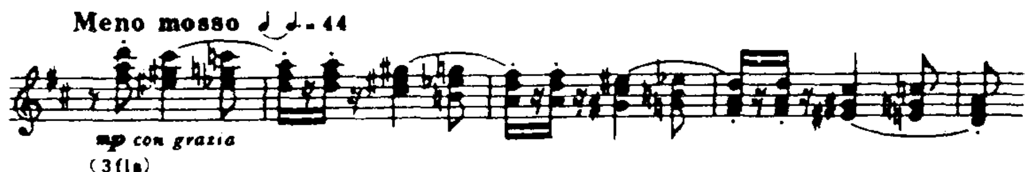



这部分结束在钢琴急速的下行乐句上。速度减慢后，由木琴骤然呈示出新的固定音型，在此上方，单簧管奏出新的插句，随后由钢琴将其移高四度，在钢琴快速音群与独奏小提琴支持下，由长号来反复。

**例 1405**




不久，由 4 支圆号齐奏序奏动机与钢琴下行乐句来结束此部分时，速度再度减慢，由 3 支长笛、低音单簧管、3 支加了弱音器的长号和竖琴奏出优雅的插句。

**例 1406**




这个旋律以钢琴予以反复之后，再由乐队全奏加以最强奏的反复。钢琴插入一小段华彩之后，再度以独奏方式优美地弹奏了它的前半部分。随后气氛转变，由定音鼓连续奏出降 G 音，以及低音铜管乐器演奏的气氛可怕的序奏动机，接着复现第一个主题。钢琴的华彩之后，乐曲以排山倒海的气势冲向结束部。

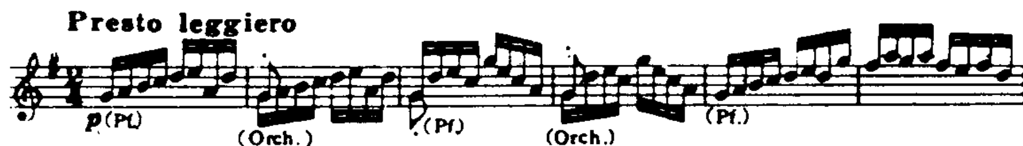
**弗朗赛，让**(Francaix，Jean)1912年生于勒芒。法国作曲家、钢琴家。弗朗赛曾从布朗热学作曲，从伊西多尔·菲利普学钢琴。他的作品以机智风雅见长，为新古典主义风格，他经常亲自担任钢琴独奏。曾为萨夏·吉特里的电影配乐。作品有歌剧《光荣的手》、芭蕾舞剧、交响曲、弦乐交响曲、钢琴小协奏曲、室内乐等等。

**钢琴小协奏曲**

这是弗朗赛最初期的作品，以其辉煌的出发点而颇受世人注目，乐曲中充满了轻妙洒脱的风格。乐曲由四个乐章构成。

第一乐章　轻快优美的急板，G大调，2/4拍。乐曲一开始，钢琴与乐队交替呈示出主题。
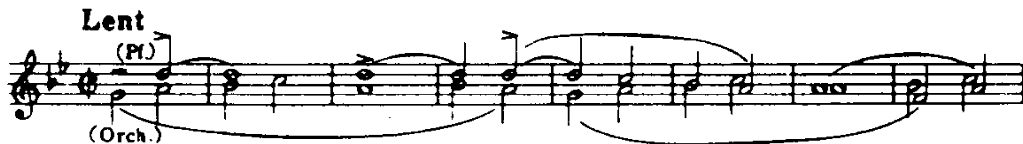
**例 1407**




随后以管弦乐为背景，钢琴没有片刻休息的向前疾驰。

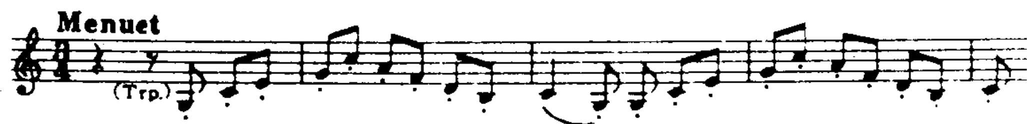
第二乐章　缓板，g小调，2/2拍。是30多小节的短小乐章，但却非常有间奏曲风的效果。随着平静的弦乐和弦，钢琴奏出主题，低音是以二小节为单位的固定低音。

**例 1408**




第三乐章　小步舞曲，C大调，3/4拍。在6小节的前奏之后，小号奏出轻快的主题旋律，钢琴则带着和弦加以应答。

**例 1409**



中段是8小节弥萨曲风格，由钢琴奏出朴素的旋律。

**例 1410**
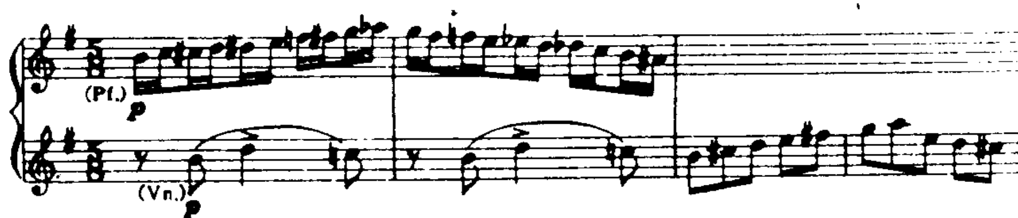



第四乐章　回旋曲，活泼的稍快板，G大调，5/8拍。在引子之后，钢琴呈示回旋曲主题。

**例 1411**




第一插部主题以钢琴的上下快速的音群为背景，随着小提琴而出现。

**例 1412**




回旋曲主题之后立即呈现第二插部主题，在五拍子的节奏中，钢琴奏出上下疾驰的滑奏。接着回到第一插部的快速音群，经过发展之后，进入以回旋曲主题为材料的结尾。



**布莱兹，皮埃尔**(Boulez，Pierre)1925年生于蒙特布里松。法国作曲家、指挥家、钢琴家、音乐理论家。

布莱兹是现代音乐先锋派的最重要的代表人物之一。他早期的作品受表现主义的影响，后来音响的因素开始占优势。他发展了韦伯恩后期的点描序列原则，创造了调性的或整

体序列的方法。不仅对音高的纵与横的方面定出规则，而且对音乐的节奏、音色、力度等要素都定出组织化的原则。他的作品足以使他成为最有挑衅性的当代作曲家。他为人声及室内重奏所作的早期作品《无主的锤子》首演时似乎令人气馁，但此曲已成为现代经典作品。

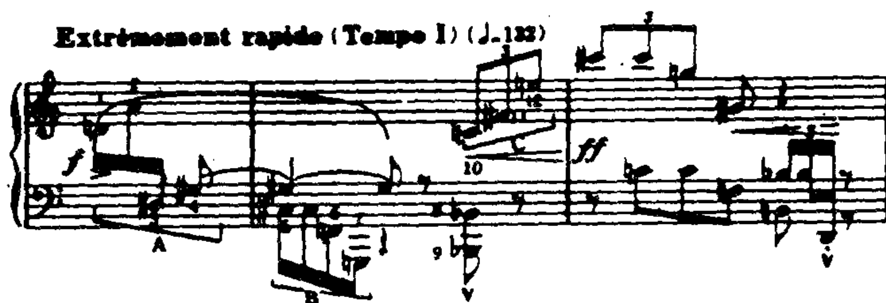
布莱兹开始学习数学，后来放弃数学，而在 1942 年入巴黎音乐学院，师从梅西安学习作曲直到 1945 年。同时从勒内·莱博维茨学习十二音技巧。1953 年，与让·马德莱娜·勒诺在巴黎共同创建了一个专门提倡和演出新音乐的组织"音乐天地"。由他指挥介绍了勋伯格、贝格、韦伯恩等人的作品。在此之前，曾任勒诺一巴罗演出公司的音乐指导。以后，他先后指挥过纽约爱乐乐团、英国广播公司交响乐团，致力于宣传 20 世纪的现代音乐。1963 年以来，他积极从事指挥活动，在欧美各地演出，并在一些音乐学院讲学。他发表过许多有关现代音乐的论著，他的指挥特点是手势精确简洁，处理乐曲强调总体结构清晰和细节精致细腻，一丝不苟。

**第 2 钢琴奏鸣曲**

布莱兹共作有 3 首钢琴奏鸣曲，第 1 首是 20 岁时作的，只有二个乐章，是受梅西安的影响，用十二音技法创作的作品。第 3 首计划是五个乐章，但只发表了两个乐章。这首《第 2 钢琴奏鸣曲》以乐章的结构来说，是继承四个乐章的传统，在曲式方面各乐章都意识到各种曲式的约束，同时又刻意的去突破、分解、拆散这种约束的形式。这首乐曲是布莱兹瓦解古典的各种曲式的里程碑式的作品。

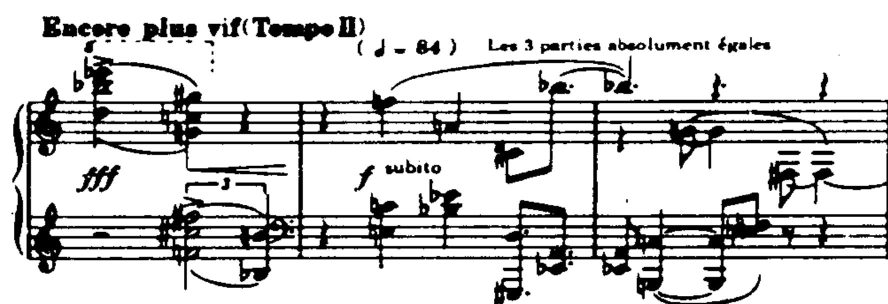
第一乐章　急速地，呈示部是以音程性的音列揉合主题动机来呈示的。第一主题是将十二音音列分成 ABC 动机组合而成的乐思。

**例 1413**



在 49 小节恢复原速处出现第二主题，这个主题并不是直接从基本音列而形成的。
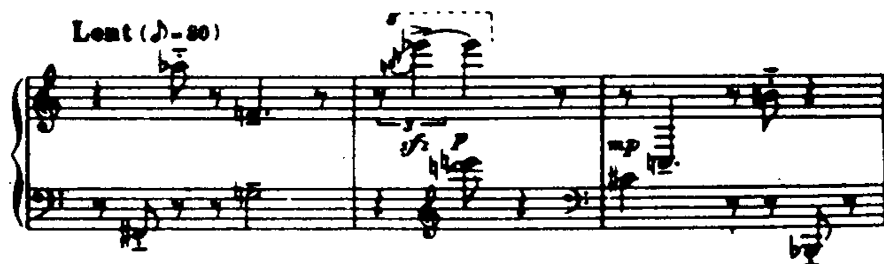
**例 1414**




进入展开部，动机音型用缩小或者扩大音值的节奏运作发展下去。

第二乐章　缓板，布莱兹说这是尝试用十二音音列来分割徐缓乐章的乐章，基本乐思采用点描式的手法构成。

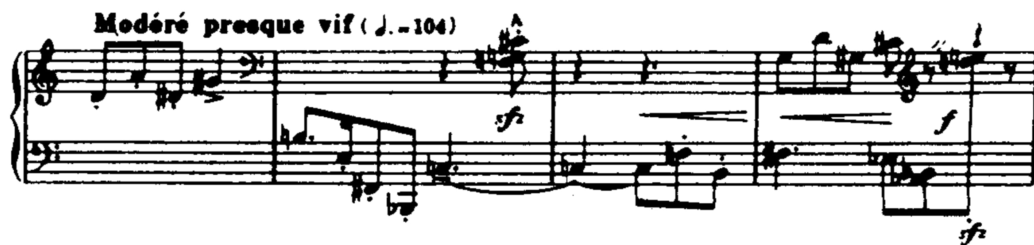
**例 1415**




插入发展乐句，到了 20 小节处重新出现主题的变形，然后是变奏。各声部将主题的主要音传来传去以减缩节奏。在 60 小节处形成了高潮，在继续其剧烈的动势下，各种音型此起彼落。

第三乐章　中板，布莱兹说，这是尝试用变奏曲式来瓦解反复性的谐谑曲乐章。第一段是与第一乐章开始同样的音，以断奏呈示。

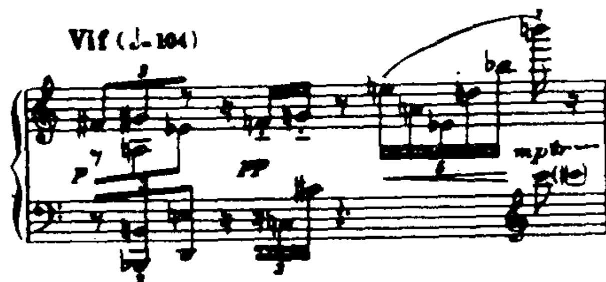
**例 1416**



29～37 小节是 1～10 小节的逆行。中段将前面出现的音程以更复杂的复调手法展开。第三段采用与第一段同样的点描手法。

第四乐章　快板。布莱兹说：尝试破坏赋格曲形式与卡农形式。这是个极其自由的乐章，可分为快、慢、快、慢 4 个部分。其中慢的部分采用一种卡农手法和赋格手法，以此手法来把音程逐渐予以复杂，以便变成无主题。第一段用的是第一乐章音列的特殊音程作为主题。

**例 1417**




第二段变为中板，是与基本音列无多大关系的新主题。自低音呈示，然后以对位方式复杂地发展下去。

**例 1418**




第三段再现第一段的主题，是整首乐曲的高潮所在。第四段是平静的部分，出现第二主题的变形，最后以音列中最重要的音程二、四、五度来结束。

布莱兹在乐谱的扉页上，记载了演奏时的注意事项：

☆ 要特别注意节奏与沉默，小节线只是视觉上的一种刻花；

☆ 节拍不规则。以节奏器数值指示的速度，只是指示开始的音群大概的速度；

☆ 所有的对位法声部都同等重要，没有主声部、副声部之分；

☆ 要如何才能明确地描出音乐结构，只好委托演奏者的理知来定夺。音的强弱变化与速度的流动性之间，彼此是相关的，尤其是慢速的地方，绝对要避免奏成“表情细腻”。

# 第二部分　100 位世界著名钢琴家小传

**克拉莫，约翰·巴蒂斯特**（*Cramer*，*Johann Baptist* 1771～1858）

德国钢琴家、作曲家、教育家。1771 年生于曼海姆，是著名音乐家威廉·克拉莫之子，周岁时就被带到伦敦，音乐活动范围大多在英国，后来成为克莱门蒂的高足。10 岁左右即以钢琴家的身份首次公开演出，在伦敦钢琴界享有很高的声誉。1801 年出版目前依然流行的钢琴教材《练习曲集》（最终出齐共 84 首），并因此而闻名，而其所作的 105 首奏鸣曲与 7 首协奏曲也流传至今，是钢琴史上最早的钢琴教师之一。1824 年创建 *J.B.* 克拉莫出版公司。1858 年卒于伦敦。



**胡梅尔，约翰·尼波默克**（*Hummel*，*Johann Nepomuk* 1778～1837）

奥地利钢琴家、作曲家。1778 年 11 月 14 日生于普雷斯堡（今布拉迪斯拉发），童年曾和莫扎特一起生活，并随莫扎特学习钢琴。1787 年在维也纳莫扎特主持的音乐会中首演，后赴荷兰、英国、德国巡回演出。在伦敦期间又师从于克莱门蒂。1793 年在维也纳从海顿、阿尔布雷希茨贝格和萨列里学习，1804～1811 年任埃斯特哈齐亲王宫廷乐长，1816～1820 年在斯图加特任乐长，然后又在魏玛任职。在期间曾去俄国、法国、英国、比利时、荷兰、波兰等国举行广泛的巡回演出，获得很高荣誉，被认为是当时钢琴演奏的巨匠。他善用触键比较轻的维也纳琴，以便发挥他的手指灵巧和快速的技术。他以辉煌的技术和典雅的风格名震欧洲。1828 年出版钢琴教程，并长期以来一直被人们所使

用。1833年在伦敦指挥德国歌剧的演出。在他创作的大量作品中包括钢琴协奏曲和奏鸣曲、圆号协奏曲、曼陀林协奏曲、歌剧、清唱剧和很多室内乐。他的音乐具有曲调优美典雅和协悦耳和富于装饰技巧的特点,并与沙龙的浪漫感受合而为一。其钢琴音乐的创作,则大量运用表现艰深技巧的经过句和装饰手法,对浪漫派音乐家肖邦、李斯特有一定影响。1837年卒于魏玛。



**菲尔德,约翰**(*Field, John* 1782～1837)

爱尔兰钢琴家、作曲家。1782年生于都柏林,祖父为管风琴家和钢琴家,父亲是小提琴家。菲尔德幼年在都柏林随焦尔尼达学钢琴,9岁举行首演,11岁拜克莱门蒂为师,并成为克莱门蒂的高徒。后随师赴法国、德国和俄国演奏钢琴。借以显示克莱门蒂琴厂所制造的钢琴的优越性。1803年定居圣彼得堡,在此地任教期间,格林卡曾经是他的学生。同时他也以钢琴家的身份去欧洲各地巡回演出。他的演奏以抒情细腻、悦耳的音调、典雅的风度以及洗练而"珠圆玉润"的技巧著称。做为钢琴演奏家他的声望很高,是钢琴演奏从古典风格过渡到浪漫主义风格的桥梁。在他的创作中,有7部钢琴协奏曲、4部奏鸣曲和一些其它钢琴曲。其中以20首夜曲最富特色,是"夜曲"这个名字和形式的首创者。舒曼和李斯特都很敬佩和欣赏他的作品,李斯特曾经在1895年他所编的《夜曲集》的序文中说过:"多数作品都经不起时间的考验,然而菲尔德的夜曲却能一直保持晶莹明澈的风貌,即使经过了36年,它还是那么散发着新鲜、芳香的气息。"肖邦则给予菲尔德的夜曲更进一步的完善和发展。菲尔德于1837年卒于莫斯科。

**卡尔克布雷纳,弗里德里西**(*Kalkbrenner, Friedrich* 1785～1849)

德国钢琴家、教育家、作曲家。1785年生于卡塞尔,是作曲家克里斯蒂安·卡尔克布雷纳的儿子。14岁以前随父亲学音乐,1798～1802年进巴黎音乐学院接受正规训练,师从尼科达米和亚当学钢琴,随卡特尔学和声。1801年获钢琴、和声一等奖。1803～1804年到维也纳得到海顿的指点,并结

识了克莱门蒂。返回巴黎途中，分别在慕尼黑、斯图加特、法兰克福等城市巡回演出，均获成功。1814～1823 年居住伦敦，1815 年在巴特举行 4 次音乐会甚得好评。1823 年演奏自己创作的第 1 钢琴协奏曲（作品 61）而获得更高荣誉。接着便在爱尔兰、苏格兰旅行演奏，演奏曲目以他自己创作的作品为主。1824 年参加巴黎普莱耶尔琴行工作，同时成为一名著名教师，肖邦也曾经在他的班上听课，桃李盈门，并著有钢琴演奏法。1825～1835 年是他的黄金时代，不但闻名巴黎，也是全欧洲广为人知的钢琴家，获得了许多荣誉勋章。肖邦也把自己的《*e* 小调钢琴协奏曲》（作品 11）题献给他，表示自己对他的赞许。1836 年起由于健康原因停止公开演出，但仍从事教学与创作，作品有 4 首钢琴协奏曲、15 首钢琴奏鸣曲和许多室内乐，以及至今还为人们所知的《练习曲》。1849 年 6 月 10 日卒于蓬图阿斯。



**车尔尼，卡尔**（*Czerny*，*Carl* 1791～1857）

奥地利音乐教育家、作曲家、钢琴家。1791 年 2 月 21 日生于维也纳一个有捷克血统的音乐世家。在父亲文第尔・车尔尼的指导下，3 岁就开始弹琴，10 岁就能弹奏巴赫、莫扎特和克莱门蒂的作品。除学音乐之外，还学意、法、德 3 种文字。1800 年在父亲朋友的帮助下，贝多芬终于收车尔尼为徒，并主要以 *C. P. E.* 巴赫（*J. S.* 巴赫的儿子，著有论键盘乐器演奏法的驰名专题论文）的弹奏方法教他弹“连奏”，这种奏法和莫扎特“非连奏”的弹法风格显然不同。贝多芬给予这个最受器重的学生的，不仅是所有的演奏技艺，更重要的是传授了他的演奏风格，即在钢琴上创立的气势恢弘的超时代的动力性和戏剧性的演奏风格。贝多芬晚期的许多作品包括著名的《第 5 钢琴协奏曲》都是由车尔尼首演。1800 年车尔尼在维也纳演奏莫扎特《*c* 小调钢琴协奏曲》；1806 年演奏贝多芬《第 1 钢琴协奏曲》；1812 年演奏贝多芬《第 5 钢琴协奏曲》（皇帝）。1816 年他每周在家里专门演奏贝多芬的钢琴作品，并能背奏贝多芬的全部钢琴作品。车尔尼的演奏完全继承了贝多芬的弹奏方法，并通过他的学生一钢琴之王李斯特使之发扬光大。车尔尼是贝多芬演奏风格承上启下的功臣，他的演奏得到当时音乐界的一致公认，是维也

纳优秀的钢琴家，在西方音乐史中，车尔尼以对钢琴艺术的贡献使他独树一帜。

后来由于体弱多病，逐渐失去了演奏的兴趣而潜心于教学。可实际上，车尔尼15岁时就已经是维也纳著名的钢琴教师了。他是19世纪上半叶著名的维也纳钢琴学派的创始人，他的学生中有：比洛、陶西格、罗森塔尔、达尔贝尔、安东·鲁宾斯坦、尼古拉·鲁宾斯坦、库拉克、塔尔贝格、海莱尔、帕莱夫斯基、弗里德曼、施纳贝尔、叶西波娃、莫什科夫斯基、沙尔文卡、萨丰诺夫和李斯特等著名钢琴家。当1820年初遇李斯特时，李斯特年方9岁，虽然能力极强但不正规，毛噪马虎。为了纠正他的毛病，车尔尼集中让他弹克莱门蒂、巴赫、贝多芬和胡梅尔的作品。李斯特后来承认他的成功归功于车尔尼的教导。在教学中，车尔尼除了深谙贝多芬的作品外，还潜心研究其他作曲家的作品，并总结出坚定而富于动力的克莱门蒂风格；清晰明丽的莫扎特风格；优美如歌的克拉莫、杜舍克风格；品味高雅、手指技巧出色的洪美尔.、莫舍列斯、卡兰布兰纳风格；以及年轻一代的革新派肖邦、李斯特、塔尔贝格风格。车尔尼的教学声誉日隆，从那时起至今各国钢琴名家的师承关系，几乎都可以追溯到车尔尼这位宗师身上。他终身未婚，也是个高产的作曲家，作品近千首，有作品编号的861首，其中有11首钢琴奏鸣曲、28首小奏鸣曲、6部交响曲、以及宗教音乐、室内乐和一些改编曲。因为他大量的有实用价值并流传至今的练习曲，使他以“钢琴练习曲大师”之名被载入史册。1857年7月15日卒于维也纳。

**塔尔贝格，西依思蒙德**(*Thalberg, Sigismond* 1812～1871)

瑞士出生的奥地利钢琴家、作曲家。1812年1月8日生于日内瓦，父母都是法兰克福人。10岁时，父亲送他到维也纳职业学校学习，希望他将来涉足外交界，而他本人却热衷于音乐，先是跟歌剧院的首席大管演奏员米塔塔学习音乐基础知识，后来师从胡梅尔学习钢琴，随塞希特学习作曲理论。1826年开始在沙龙演奏初露头角。1830年首次在伦敦演出后，又去德国巡回演出，演奏本人的协奏曲及其它作品并获成功。1835年去巴黎求教于钢琴家皮克西斯和卡尔克布伦纳。1836年在巴黎举行独奏会轰动乐坛，他的演奏技巧异常洗练，音调优美悦耳，成为巴黎最著名的钢琴家，并被认为是

可与李斯特相媲美音乐大师。在瑞士的李斯特获悉他的地位受到挑战后赶回巴黎，先在音乐杂志上撰文批评塔尔贝格的作品，继而举行一系列的演奏会以示对抗和比赛，后经友人调解，塔尔贝格和李斯特、肖邦、车尔尼、赫尔茨、皮克西斯 6 人合写了一个变奏曲，题献给贝尔吉奥尤索伯爵夫人以示和解。后来塔尔贝格在欧洲各地及俄国巡回演奏都获得巨大成功。可以说 1837～1848 年是塔尔贝格在欧洲享有盛誉的高峰时期。1855 年去巴西、古巴巡回演出，1856 年到美国，1863 年第二次到巴西旅行演奏，1864 年以后定居那不勒斯。塔尔贝格和李斯特可算是 19 世纪中叶最杰出的两位钢琴家。在创作上，塔尔贝格采用了波利尼的三个谱表的写法，主要以罗西尼、多尼采蒂、迈耶贝尔、威尔弟等歌剧咏叹调的主题写成幻想曲。旋律在中音区（第二谱表），由两只手交替连接弹出。而在旋律的下面和上面则用花边装饰或和弦（第一和第三谱表）作为伴奏。这种用两只手交替接连弹出旋律的长音需要高超技术，而上下两个声部的伴奏又需要不同的指触，所以塔尔贝格的崇拜者费蒂斯称，他把克莱门蒂的手指技术与胡梅尔、莫扎特的歌唱风格熔为一炉，创造出独特的演奏风格，连他的对手李斯特对他的连奏技巧都赞叹不已，称他是“能够在键盘上奏出像小提琴那样连奏的独一无二的钢琴家”。由于他用两只手能弹奏出几只手的音响效果，漫画家丹坦给他画肖像时，夸张的把他画成有十只手的钢琴家。他创作了两部歌剧都不太成功，也创作有许多华丽的钢琴曲和歌剧咏叹调改编的幻想曲。1871 年 4 月 27 日卒于那不勒斯城。



**舒曼，克拉拉**（*Schumann*，*Clara* 1819～1896）

德国女钢琴家。1819 年 9 月 13 日生于莱比锡，是德国钢琴家、作曲家罗伯特·舒曼之妻，德国钢琴家、教育家弗里德里希·维克的女儿和学生。5 岁时由父亲教她弹琴，9 岁在莱比锡公开演出。1813 年父亲带她到巴黎及欧洲各大城市旅行演奏获得很大成功，被誉为“神童”，受到歌德、门德尔松、肖邦、帕格尼尼、舒曼等著名艺术家的称赞。李斯特也认为“她有完美的技术和诚挚深刻的感情”。1838 年被授予奥地利宫廷室内演奏家的荣

誉头衔。1840年不顾其父坚决反对，经法庭裁决与舒曼结婚，成为舒曼作品最优秀的演奏家。1844年与舒曼去俄国巡回演出，在此期间她在莱比锡音乐学院任教。1856年舒曼逝世后，她带着孩子到柏林与母亲同住。1856～1888年定期到英国演出。1878～1892年任法兰克福高等音乐学院钢琴系主任，并出版了舒曼的作品和书信集。她对青年时代的朋友勃拉姆斯给予支持，并与他终身为友。她的演奏充满富有诗意和诚挚的感情，是第一位在德国演奏肖邦、舒曼和勃拉姆斯作品的钢琴家。她写有 *a* 小调钢琴协奏曲、钢琴三重奏、许多钢琴小品和数首歌曲以及为莫扎特和贝多芬协奏曲所写的华彩乐段。培养了许多著名音乐家 。1896年5月20日卒于法兰克福。

**瑞尼克，卡尔·海因里西·卡斯敦**(*Reinecke*, *Carl Heinrich Carsten* 1824～1910)

德国钢琴家、指挥家、教育家。1824年6月生于阿尔托纳。他唯一的教师是他的父亲鲁道夫·瑞尼克。幼年也曾学过小提琴，1835年首次以小提琴家身份公开演出，曾在管弦乐队担任过小提琴手。后献身于钢琴，并很快赢得国际声誉。1843年到丹麦、瑞典旅行演奏，1846年被任命为丹麦克利斯蒂安八世的宫廷乐师。后来到莱比锡，成为门德尔松的保护人，舒曼和李斯特的朋友。1851年在科隆希勒音乐学院任教，然后定居莱比锡。1884年柏林音乐学院授予荣誉博士并聘请他担任教授。1860～1892年，任莱比锡音乐学院钢琴和作曲教授。学生中有格里格、里曼、辛丁、沙利文、魏因加特纳等人。1892～1902年任该院的院长。1895年担任布业会堂管弦乐队指挥，兼格万特豪斯乐队指挥。他的演奏以古典音乐为主，演奏时手保持不动，技术上追求发音清晰，擅长演奏莫扎特的作品。作品有歌剧5部、交响曲3首、钢琴协奏曲3首、竖琴协奏曲、清唱剧、康塔塔、许多室内乐曲和钢琴曲。并为其他作曲家的钢琴协奏曲写了40多首华彩乐段。出版编辑了贝多芬奏鸣曲，并著有《莫扎特键盘作品的再生》、《声音的王国》等书。1910年3月10日卒于莱比锡。

**戈特沙尔克，路易斯·莫劳**(*Gottschalk*, *Louis Moreau* 1829～1869)

美国钢琴家、指挥家、作曲家。1829 年生于新奥尔良，父母分别为英国犹太人和法国克里奥尔人。1842 年到巴黎师从哈莱和柏辽兹。15 岁在巴黎举行的钢琴演奏受到肖邦的赞许，之后以钢琴大师的身份周游世界。他为质朴单纯的听众演奏并指挥本人多情而天真无邪的音乐，听众对他华丽的技巧和民间调子的改编曲甚为欣赏。作品有交响诗 2 首、歌剧 2 部和钢琴作品《鸣风琴》、《垂死的诗人》。1869 年卒于里约热内卢。



**鲁宾斯坦，安东**（*Rubinstein*，*Anton* 1829～1894）

俄国钢琴家、作曲家、教育家。1829 年 11 月 28 日生于韦克瓦蒂内，早年师承其母。7 岁时，由当时莫斯科最有名的教师维洛因教他。1839 年在莫斯科首次演出。1840 年在欧洲巡回演出，在巴黎演出时遇见肖邦、李斯特，在伦敦演出时受到维多利亚女王的接见。1844～1846 年在柏林学习作曲，并结识了门德尔松与迈耶贝尔，1848 年返回俄国，1854 年带许多自己的作品，以职业钢琴家的身份，再次前往欧洲巡回演出大获成功。1858 年在圣彼得堡定居，担任宫廷钢琴师和指挥。1859 年由他倡议组织成立了俄罗斯音乐协会，促进了音乐演出活动和音乐的普及工作。1862 年创建俄国第 1 所高等学府—圣彼得堡音乐学院，并亲自担任院长直至 1867 年。1867～1870 年在欧洲各国巡回演出，声誉仅次于李斯特。1872～1873 年到美国巡回演出，并与小提琴家维尼亚夫斯基连袂演出，8 个月演出了 215 场，引起轰动。1841～1886 年间，数次走访英国。1885 年在俄国和欧洲 7 个大城市举行“历史音乐会”，系统地介绍了不同时期的 175 首名曲。1886～1887 年举行告别音乐会，1887 年再次担任圣彼得堡音乐学院院长，并教授钢琴、重奏、配器等课程，柴科夫斯基就出自他的门下。直到 1891 年辞职后，定居德累斯顿。1894 年回到俄国。安东·鲁宾斯坦是所处年代最伟大的钢琴家之一，是俄罗斯音乐文化的奠基人，他的重要贡献是把欧洲音乐文化及其训练方法介绍到俄国，并创建了圣彼得堡音乐学院。他的演奏热情有力，八度技术尤为辉煌，对贝多芬的奏鸣曲有深刻的理解力。作品有 20 部歌剧、6 首交响曲、5 首钢琴协奏曲、2 首提

琴协奏曲、10首弦乐四重奏曲以及小提琴协奏曲和许多室内乐曲、钢琴曲及歌曲。其中以钢琴曲《*F* 调旋律》传世。1894年卒于圣彼得堡。



**彪罗，汉斯·（圭多·弗莱尔）封**（*Bulow, Hans*[*Guido Freiherr*]*Von* 1830～1894）

德国钢琴家、指挥家、作曲家。1830年1月8日生于德累斯顿。9岁时，启蒙于弗里德里希·维克，后来到莱比锡师从埃贝魏因与普莱迪。1848年在父亲的主张下，入莱比锡大学学法律，同时跟豪普特曼学对位。1848年演奏拉夫的幻想曲和门德尔松的 *d* 小调钢琴协奏曲，初露锋芒。1849年结识李斯特和瓦格纳，1850年在魏玛聆听了瓦格纳的《罗恩格林》之后，毅然放弃了学习法律，专事音乐，是瓦格纳疯狂的崇拜者。1851年师从李斯特并发奋练习技术，李斯特对他神速的进步非常满意，并向其父母保证，他将成为第一流的钢琴家。1853年在维也纳、汉堡、佩斯、德雷斯顿、柏林等地巡回演出。除了经常的演奏外，他还在报刊上发表政治性和音乐评论文章。1857年和李斯特的女儿科西玛结婚。1855～1864年为柏林施特恩—马克思音乐学院首席钢琴教授。1864～1867年在皇家歌剧院和慕尼黑音乐学院担任乐队指挥，并指挥了瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》的首场演出，作者对他的指挥深表满意。1867年任慕尼黑音乐学院院长，1868年因瓦格纳和科西玛的暧昧关系而离开慕尼黑，翌年达成离婚，之后在佛罗伦萨住了几年。1873～1876年在伦敦和美国巡回演出，举行了139场音乐会。他在70和80年代中曾几次到俄国，他对俄罗斯音乐（特别是柴科夫斯基的作品），在国外的传播起了不少促进作用，柴科夫斯基的《第1钢琴协奏曲》就是由他和波士顿乐团合作在美国首演的。1880年任梅宁根公爵的宫廷指挥，使梅宁根宫廷乐队以演奏严谨而成为全欧洲最佳的演奏团体，他同时被认为是世界上第一位技艺高超的指挥。1885年辞职，将乐队移交给门下理夏德·施特劳斯。1888年在伦敦的演奏会上最后一次出现。他的钢琴表演艺术以高度的修养为其标志，艺术构思清晰明朗，以高度严谨而著称。他的作品有管弦乐曲和钢琴曲。编订出版了巴赫、亨德尔、斯卡拉蒂、贝多芬、肖邦的乐谱版本。1893年因肺病

到埃及就医，1894 年 2 月 12 日卒于开罗。

**莱谢蒂茨基，特奥多尔**（*Leschetizky*，*Theodor* 1830～1915）

奥地利籍波兰钢琴家、教育家。1830 年 2 月 22 日生于朗库特。少年时期随父学琴，10 岁全家迁往维也纳，随车尔尼学钢琴，随塞希特学作曲。钢琴演奏进步神速，并曾在维也纳大学攻读哲学。1842～1848 年多次巡回演出，1852 年到俄国彼得堡举行独奏会大受欢迎，吸引了许多学生跟他学琴，同时任圣彼得堡音乐学院教授长达 16 年之久。1878 年在维也纳定居，创办自己的学校。1880 年和他的学生埃西波娃结婚，并经常举行钢琴二重奏音乐会，他的教学法继承了车尔尼的传统，并加以发展，主张弓状手型，使手指灵活发音丰满，用有弹性的手腕动作弹奏八度与和弦。他不像其师那样要求学生弹大量的技术练习，而要求学生细致地理解所弹乐曲，并在演奏时高度集中，在技术和表现音乐上，根据每个学生的需要，用示范演奏加以解释。他的记忆和听觉都极好，对学生非常严厉，学生既怕他又崇拜他。他教过数以百计的学生，其中有著名钢琴家帕德雷夫斯基、弗利德曼、施纳贝尔、奈、汉伯格、莫依塞维奇、加布里洛维奇、萨丰诺夫等。是钢琴艺术史上有着卓越贡献和深远影响的钢琴教育家。作品有大量钢琴曲和 1 部歌剧。1915 年 11 月 14 日卒于德累斯顿。

**鲁宾斯坦，尼古拉**（*Rubinstein*，*Nikolay* 1835～1881）

俄国钢琴家、指挥家、作曲家、教育家。安东·鲁宾斯坦之弟。1835 年 6 月 14 日生于莫斯科，幼年即显露钢琴天资。1844 年全家迁居柏林，师从库拉克学钢琴。从德恩学和声与对位。1846 年回到俄国，与安东·鲁宾斯坦一同师事维洛英学钢琴，为了免服兵役，在莫斯科大学学医，1855 年毕业。1859 年创建俄国音乐协会莫斯科分会，1864 年创办莫斯科音乐学院，他首任院长，直到逝世。但当时莫斯科音乐学院的名气不如圣彼得堡音乐学院。1866 年他聘请年轻的柴科夫斯基担任和声教师。为鼓励年轻的作曲家他亲自演奏了柴科夫斯基《第 1 钢琴协奏曲》和卡巴列夫斯基的《伊斯拉美》钢琴曲。在演奏上他可与其兄长安东·鲁宾斯坦媲美，但个性与风格不同，尼古拉的演奏较内在，而注意乐曲结构分析和细节的清晰，但由于他没有出国演

奏，所以在国外鲜为人知。他的学生中，有著名的钢琴家塔涅耶夫、西洛季、绍尔等。1881 年 3 月 23 日因肺病卒于巴黎旅馆。



**陶西格，卡尔**（*Tausig, Karl* 1841～1871）

定居德国的波兰钢琴家、作曲家。1841 年 11 月 4 日生于华沙，其父阿洛伊斯是职业钢琴家。陶西格 14 岁以前师从其父和塔贝尔格。1855 年在魏玛师从李斯特，不久就成了李斯特的得意门生。1858 年在柏林由比洛指挥的交响音乐会中暂露头角。1859～1860 年以德累斯顿为起点，到德国各地巡回演出。1865 年定居柏林，创办钢琴学校，可是他对教学缺乏兴趣，不久就放弃了教学继续巡回演出。陶西格是李斯特第一代弟子中最有才华的杰出学生，李斯特称赞他说："他的手指如钢，技术上无懈可击"。在他的演奏黄金时期，演奏充满了激情，音色华丽雄伟，触键灵敏，技术的精巧与耐力使行家们为之折服。作品有钢琴曲和钢琴协奏曲，并把巴赫的管风琴曲及其他作曲家如瓦格纳、舒伯特、舒曼、威伯等的作品改编为钢琴曲。后来健康每况愈下，不幸染上伤寒，1871 年 7 月 17 日在莱比锡病逝，终年不到 30 岁。

**帕赫曼，弗拉基米尔**（*Pachmann, Vladimir* 1848～1933）

俄国钢琴家。1848 年 7 月 27 日生于敖德萨，幼年即接受正规音乐训练。1866～1868 年就学于维也纳音乐学院，师从达赫斯学钢琴，并获金质奖章。1869 年返敖德萨作首次演出大获成功，但自己不满意，而后隐退 8 年做刻苦自修，后去莱比锡和柏林等地演出，仍感不足又告退两年。从 32 岁起，成为举世闻名的个人音乐会演奏家。1891 年起，在美国首次演出虽大受欢迎，但在舞台上的种种怪癖也广为传闻，在演奏中当他感到不满意时便做鬼脸，做痛苦状；当他感到满意时便高声叫好。尤其爱边弹边议论，有时向台下观众，有时自言自语，尤其怪诞的是有时演奏结束后，他会趴在大钢琴下摸索，问他在干什么？他说是在找刚才弹错的音。帕赫曼的演奏以触键敏感多变著称，特别擅长演奏肖邦的作品，细腻优美感情激动。一生中得到许多荣誉，1885 年在丹麦演奏时获"骑士勋章"；1916 年伦敦爱乐协会授予他贝多

芬奖章;1963年美国著名音乐评论家哈罗德·勋伯格著有《伟大的钢琴家》一书评价帕赫曼的一生。1933年1月7日卒于罗马。

**沙尔文卡,弗朗茨·克萨韦尔**(*Scharwenka, Franz Xaver* 1850～1924)

德国钢琴家、作曲家。1850年1月6日生于波森桑特,幼年未受过正规的音乐训练,15岁进柏林新音乐学院师从库拉克学钢琴,由于刻苦练习进步神速,19岁在柏林首次演出,1874年起开始在欧洲巡回演出,1877年首演自己创作的降*b*小调钢琴协奏曲获得成功。1879年访问伦敦,1881年在德国创建音乐学院。1891年首次到美国演出,在纽约开设他的音乐分院,后来该分院迁回柏林。1898～1914年在德国任克林德沃特—沙尔文卡音乐学学院院长。1900年他在德国成立了音乐教师联合会。1912年又组织了德国器乐演奏家联盟。1914年在柏林又建新学校。沙尔文卡是当时最卓越的钢琴家之一,他优美如歌的音色,使他成为肖邦作品的出色演奏家。他的作品有歌剧、交响乐、4部钢琴协奏曲、教堂音乐、室内乐和许多歌曲,还编辑出版了舒曼的钢琴作品集。著有《钢琴弹奏法》一书。1924年12月8日卒于柏林。

**马太,托拜尔斯**(*Matthay* ,*Tobias* 1858～1945)

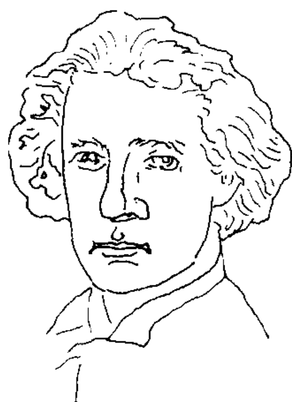
英国钢琴家、教育家。1858年2月19日生于伦敦,6岁开始随多雷尔学琴。1871年获贝内特奖学金,进英国皇家音乐学院,师事麦克法伦学钢琴,随普劳特、沙利文学理论作曲,1876年毕业后留校任教,1878年任和声学副教授,1880年任钢琴教授。1884年在伦敦举行独奏会,后10年经常在舞台上出现。1895年放弃演奏活动,专心从事教学并在伦敦创办钢琴学校,以推广他训练钢琴技术的方法。基于对钢琴演奏的物理学和心理学方面的细致观摩,发展了自己的教学方法,使他成为著名的钢琴教育家。马太的教学体系,很快就流行并被传入欧美各国,对后来的钢琴弹奏技术和教学方法,产生了深刻的影响。他的钢琴教学论著很多,有《触键的艺术》、《钢琴弹奏的首要原则》、《放松练习》、《钢琴技术的教学注释》、《儿童弹琴初阶》、《前臂的旋转原则》、《敏捷问题》、《音乐的表演》、《钢琴教学法》、《音乐的集中》、《背

谱》、《钢琴技术的规律梗概》、《音乐教师的心理学初探》、《音色变化中的发声清晰》、《手指独立的 9 个部骤》、《当今钢琴教学的谬论》等。著名的学生有：迈拉·赫斯、艾琳·沙勒、哈里特·克恩和约克·鲍恩。1945 年 12 月 15 日卒于英国赫泽尔米尔附近的海马利。



**帕德雷夫斯基，依格内西·简**(*Paderewski, Ignacy Jan* 1860～1941)

波兰钢琴家、作曲家兼政治活动家。1860 年 6 月 29 日生于波多利亚，童年开始学习音乐并可作小曲。1872～1878 年就读于华沙音乐专科学校，先后师从施洛泽、斯特罗布尔、亚诺塔学习钢琴，随罗古斯基学和声与对位。1879～1883 年留校任教，1884～1887 年去维也纳从莱舍蒂斯基深造，但莱舍蒂斯基劝他改行。1885 年帕德雷夫斯基在斯特拉斯堡音乐学院执教一年，同时发奋练琴，莱舍蒂斯基终于收他为徒。1888 年在维也纳、巴黎，1890 年在伦敦，1891 年在纽约进行旅行演出，从此进入国际著名钢琴家行列。同时，他作为作曲家也得到音乐界的承认。主要作品有，完成于 1885 年的《塔特拉山区曲集》。19 世纪 90 年代写下的作品有：钢琴独奏幽默曲 6 首、小提琴奏鸣曲 1 首、*a* 小调钢琴协奏曲、钢琴与乐队的《波兰幻想曲》。1903 年写成的有钢琴奏鸣曲 1 首、歌曲 12 首、和一组钢琴变奏曲。他的交响曲完成于 1907 年，内容直接宣传爱国精神。第一次世界大战期间，他放弃了演奏与创作，投身政治活动。1919 年独立的波兰政府成立，他出任第一届政府总理兼外交部长，并参加凡尔赛和会，是有史以来第一位职业音乐家担任政府要职的人。但因与政治家政见不和，而与一年后隐退。1922 年独奏音乐会活动重新开始，并为战争牺牲者筹到大笔款项。1936 年曾在影片《月光奏鸣曲》中显示身手，1936～1938 年在华沙为编辑和出版肖邦作品全集操劳。1940 年当选议会会长。耶鲁、哥伦比亚、牛津、剑桥、克拉科夫、波兹南等大学授予其博士学位，法国授予他十字勋章。他的演奏曲目以浪漫派作品为主，尤以肖邦、李斯特作品为最多。演奏中“伸缩速度”的处理是他个人演奏风格特点之一。1941 年 6 月 29 日卒于纽约。为表彰他的功绩，罗斯福总统予以国葬。



**绍尔，埃米尔**(*Sauer*, *Emil* 1862～1942)

德国钢琴家、作曲家。1862年10月8日生于汉堡。1879～1881年在莫斯科音乐学院尼古拉·鲁宾斯坦班上学习。1882年在世界各地巡回演出。1884年在英国首次演出，1884～1885年在魏玛随李斯特学习。1898年和1899年两次在美国演出。1901～1907年以及1915年以后，曾两度担任维也纳音乐学院高级钢琴班教授。1908～1915年定居德累斯顿，1936年又定居维也纳，从此息影舞台。他的演奏技巧完美无暇，风格高贵优美。作品有：两首钢琴协奏曲、、两首钢琴奏鸣曲和33首练习曲，并编有勃拉姆斯的钢琴作品选集，还写有一本自传《我的世界》。1942年4月27日卒于维也纳。



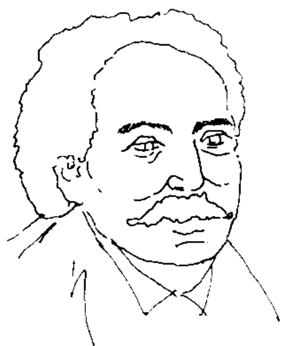
**罗森塔尔，莫里兹**(*Rosenthal*, *Moriz* 1862～1946)

波兰钢琴家。1862年12月18日生于伦贝格，8岁开始练琴，10岁进伦贝格音乐学院，师事米库里。1875年全家迁往维也纳之后，从师于约瑟菲。1876年在维也纳首次演出，接着便开始在欧洲巡回演出。1877年遇见李斯特成为他音乐生涯的转折点，李斯特逝世前9年，他一直在李斯特指导下深造。李斯特逝世后，他息影舞台并去维也纳攻读哲学6年。重返舞台后，技艺有长足进步使人耳目一新，成为国际闻名的“高贵气质”伟大钢琴家之一。除举行独奏会外，还经常与小提琴家克莱斯勒合作演出。1895年到伦敦和他的学生康纳结婚，1938年定居纽约。罗森塔尔以技术辉煌而著称，对于音乐的平衡和分句非常敏感，他善于利用丰富的音色变化来保持住长的句子，即使在高音区，他也能以神奇的指触发出优美丰满的声音，他用这些方法来弹奏肖邦的作品，使他成为最好的肖邦作品的演奏家之一。他创作了一些技巧非常难的钢琴小品，并与席勒合写了《高级钢琴弹奏法》。1946年9月3日卒于纽约。



**布索尼，费鲁奇奥·本韦努托**（*Busoni, Ferruccio Benvenuto* 1866～1924）

意大利钢琴家、作曲家、指挥家。1866 年 4 月 1 日生于恩波利，父亲是单簧管演奏家、母亲是钢琴家。布索尼 7 岁时在迪里亚斯特首次举行钢琴独奏音乐会，并获安东·鲁宾斯坦的称赞。从此便开始了他的演奏生涯。1880～1881 年在格拉茨；1886 年在莱比锡，同时兼学作曲；1889 年在赫尔辛基；1890 年在莫斯科；1891～1894 年在马萨诸塞州波士顿任教；1894 年后定居柏林。虽然他辉煌的钢琴演奏为他赢得许多荣誉，然而自 1898 年起，他又集中精力于创作。1901～1902 年在魏玛设立大师班，开辟了年轻作曲家和演奏家交流会见的新场所。1902～1909 年在柏林指挥管弦乐音乐会，演奏当代作品。1913～1915 年任波洛尼亚罗西尼专科学校校长。1915 年住在苏黎世，1920 年返回柏林。虽然健康衰退，但却恢复了演奏生涯。布索尼的演奏丰收多彩，踏板掌握有独到之处，是一位极富理智的演奏家。主要作品有：歌剧《新娘的选择》、《丑角》、《图兰朵特》、《浮士德博士》和许多管弦乐、室内乐和钢琴曲以及大量的巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、比才、绚邦、李斯特、勋伯格、和瓦格纳作品的改编曲。其中《浮士德博士》是他一生经验的总结，为钢琴和乐队而创作的《钢琴协奏曲》和《印第安幻想曲》、《小奏鸣曲》最有特色和气魄。1924 年 7 月 24 日卒于柏林。



**戈多夫斯基，利奥波德**（*Godowsky, Leopold* 1870～1938）

美籍波兰钢琴家、作曲家。1870 年 2 月 13 日生于波兰维尔纽斯附近的索什利。幼年在俄国学钢琴，9 岁登台演奏，14 岁在柏林高等音乐学校师事鲁道夫，只学了几个月就和歌唱家凯洛格、图尔斯比到美国举行音乐会，并和比利时小提琴家穆辛到加拿大举行演奏会。1887～1890 年间，又从师于圣一桑。1884 年和 1890 年两度到美国巡回演出，此后在费城执教。1891 年与萨克斯结婚并入

美国籍。1894 年任芝加哥音乐学院钢琴学校校长。1900～1909 年回到柏林从事教学并经常举行独奏会。1909 年在维也纳任钢琴演奏高等学校校长，1912 年回到美国。1930 年在录制肖邦夜曲唱片时，发现手指麻痹，从此结束了他的钢琴演奏生涯。晚年从事创作，作品包括 53 首《以肖邦练习曲为素材的练习曲》、《三十首》(30 首钢琴曲，每首作于不同的日子)、3 首管弦乐用的交响变奏曲和许多钢琴改编曲，并写了《重量与放松》和《论左手的钢琴音乐》等文章，发表在音乐刊物上。1938 年卒于纽约。

**列维涅，约瑟夫**(*Lhevinne, Josef* 1874～1944)

俄国钢琴家、教育家。1874 年 12 月 13 日生于莫斯科。11 岁进莫斯科音乐学院，是萨丰诺夫班上的高才生。1889 年在莫斯科首演，1891 年毕业获金质奖章。毕业后在国外举行音乐会，1898 年与莫斯科音乐学院的高才生、金质奖章获得者罗西娜结婚。婚后俩人经常举行独奏会及双钢琴音乐会。1900～1906 年任第比利斯音乐学院和莫斯科音乐学院的教授。1906 年与俄罗斯交响乐团合作在纽约演出。举行过许多次世界巡回演出，后定居美国。自 1924 年起，他们夫妻两位钢琴家都在纽约朱利亚音乐学院任教，成为有威望的钢琴教育家。钢琴家布劳宁、克莱本都是罗西娜的学生。列维涅录制的唱片虽不多，但每张唱片都显示出他无暇的技巧和音色、分句的精妙。特别是在演奏肖邦和 19 世纪容易被有些钢琴家夸张表演的作品时，他保持了音乐家应有的纯正和风格。著有《钢琴弹奏的基本原则》一书。罗西娜并为之写了前言。1944 年 12 月 2 日卒于纽约。

**隆，玛格里特**(*Long, Marguerite* 1874～1966)

法国女钢琴家、教育家。1874 年 11 月 13 日生于尼姆。早年在尼姆音乐学院学习钢琴，后去巴黎音乐学院求学，师从马蒙泰尔，一年后获钢琴一等奖。1906～1940 年在巴黎音乐学院任教；1920 年起接替杰梅担任高级班钢琴教授；1940 年创办以她的名字命名的音乐学校，并与小提琴家蒂博合作举行一系列演奏会；1943 年创立了以他们的名字命名的钢琴和小提琴国际比赛。她从事音乐教育 70 余年，法国钢琴家多阿依安和费弗里埃等都是她的学生。她是德彪西(她的老师)和拉威尔音乐的早期提倡者。是解释这些

作曲家作品的权威人物。拉威尔曾以《G大调钢琴协奏曲》题献给她，1932年1月玛格里特在巴黎为之举行了首演，同年2月又在伦敦初次演出，都是由作曲家亲自指挥。她写有4本著作《与德彪西谈钢琴音乐》、《拉威尔的钢琴音乐》、《福雷的钢琴音乐》和1959年在巴黎出版的《钢琴》。1966年2月13日卒于巴黎。



**霍夫曼，约瑟夫**（*Hofmann，Josef* 1876～1957）

美籍波兰钢琴家。1876年1月20日生于克拉科夫，父为钢琴家、指挥家，母为歌剧歌唱家。自幼显出非凡的天资，3岁开始学习音乐基础知识，5岁随父练琴；6岁以钢琴家身份首演；9岁以独奏家身份与柏林爱乐乐团合作，在比洛指挥下，演奏贝多芬第1钢琴协奏曲，被称为罕见的神童；11岁便到美国纽约公演，接着在美国各地举行了42次演奏会，遭到美国“防止虐待儿童协会”的抗议，认为这是虐待天才儿童，被迫在18岁以前暂时退出乐坛，并重返欧洲师从莫什科夫斯基和安东·鲁宾斯坦深造。1894年重登乐坛作为成熟与著名的钢琴家开始定期到世界各地巡回演出。1926～1938年担任费城柯蒂斯音乐学院院长，1926年加入美国籍。霍夫曼被认为是本世纪初解释肖邦、李斯特和浪漫乐派作品最伟大的演奏家之一。他解释肖邦作品极为细致亲切；演奏李斯特的作品则音色铿锵有力。作品有交响曲、5首钢琴协奏曲、钢琴奏鸣曲和许多钢琴小品。著有《钢琴演奏》和《钢琴演奏问题解答》，在我国已有译文出版。1957年2月16日卒于洛杉矶。

**多纳尼，艾尔诺（恩斯特·封）**（*Dohnanyi，Erno*（*Ernst Von* 1877～1960）

匈牙利钢琴家、作曲家、指挥家、教育家。1877年7月27日生于普雷斯堡，自幼学习音乐。1885～1894年随福斯特纳学习钢琴与和声，为了接受正规音乐训练，1894年入布达佩斯音乐学院，师从托曼学习钢琴。1897年毕业之后，又师从达尔贝尔。1898年到伦敦演奏贝多芬第4钢琴协奏曲一举成

名。1897～1908年从事钢琴演奏，驰誉国际乐坛。1905～1915年在柏林高等音乐学校任教。1915年回到布达佩斯，1915～1921年间举行了几百场演奏会，1919年任布达佩斯音乐学院院长。1931年任匈牙利广播电台台长，并担任布达佩斯爱乐乐团指挥达25年。1934年再任布达佩斯音乐学院院长。1949年定居美国，任塔拉哈西的佛罗里达州立学院钢琴与作曲教授。多纳尼的演奏特点是，音色变化无穷，对音乐有着极为深刻的理解力。1929年演奏了贝多芬的全部钢琴作品，在匈牙利他的声望仅次于李斯特，是20世纪匈牙利音乐文化的奠基人。作为教育家，他培养了安妮·菲舍尔、安达等著名钢琴家。他的作品有交响曲、喜歌剧、弥撒曲、组曲等。巴托克、科达伊、魏纳等匈牙利音乐家都深受他的影响。1960年2月9日在纽约录唱片时病逝。



**科尔托，阿尔弗雷德**(*Cortot*, *Alfred* 1877～1962)

瑞士出生的钢琴家、指挥家，长期居住在法国。1877年9月26日生于瑞士尼翁，父亲是法国人、母亲是瑞士人。曾就学于巴黎音乐学院，是迪梅尔的学生。1896年获巴黎音乐学院钢琴比赛一等奖，同年作为钢琴家在巴黎首次登台甚受好评。1898～1901年专门研究瓦格纳的音乐，成为瓦格纳音乐热烈的拥护者和宣传者。1902年在巴黎首次指挥瓦格纳的歌剧《众神的黄昏》，同年建立音乐演奏社团。1904年任国立协会音乐会乐队指挥。1905年与蒂博、卡扎斯组成三重奏小组，他们出色的合作和演奏很快便成为欧洲首屈一指的三重奏小组。1907～1917年任巴黎音乐学院钢琴教授、巴黎交响乐团3位指挥之一。1919年创办了著名的巴黎高等音乐师范学校并任校长，培养了大量的优秀钢琴家，如哈斯基尔、利帕蒂、车尔尼·斯特凡斯卡、弗朗索瓦等。二战期间为纳粹演奏，使他一生蒙上阴影。科尔托是20世纪杰出的浪漫派钢琴家，他对19世纪浪漫派音乐，尤其是舒曼、肖邦的作品有着深刻的理解，他以迷人的音色和分句把肖邦优美的抒情性和高贵气质表现无遗，使同行们惊叹不已。曾编注过肖邦、舒曼、李斯特钢琴作品。另写有《钢琴技术练习的合理原则》、《法国的钢琴音乐》、《讲课记录》、《肖邦其人》等4本书。1962年6月15日卒于洛桑。

**加布里洛维奇，奥西普**(*Gabrilowitsch*, *Ossip* 1878～1936)

美籍俄国钢琴家、指挥家、作曲家。1878年2月7日生于彼得堡。1888～1894年在彼得堡音乐学院师从安东·鲁宾斯坦学钢琴，随利亚多夫和格拉祖诺夫学作曲，1894年获鲁宾斯坦奖。而后，1894～1896年在维也纳从莱舍蒂茨基在钢琴领域继续深造。1896年在柏林崭露头角，随后在欧洲各地巡回演出，并于1900年在美国举行首演，均获成功。1905年在维也纳和巴黎任指挥，并于马勒成知交。1910～1914年担任慕尼黑演出协会管弦乐团指挥。1914年定居美国不久即加入美国籍。1917年于纽约首次以指挥家身份举行公开演出。1918～1935年在美国任底特律交响乐团指挥，并继续以钢琴家身份每年在美国各地巡回举行独奏音乐会。他喜欢连续举行一系列演奏会来说明某种体裁的发展历史，如举行协奏曲及其它体裁的系列演奏会。他的演奏风格细腻含蓄，但不乏威力和表情深度。1909年与女高音歌唱家克莱曼斯结婚，夫妻俩常联合举行音乐会。作品有1首为乐队演奏的狂想序曲，1首大提琴独奏曲《悲歌》和一些钢琴曲。1936年9月14日卒于底特律。

**兰多夫斯卡，万达**(*Landowska*, *Wanda* 1879～1959)

波兰女羽管键琴演奏家、钢琴家。1879年7月5日生于华沙。在华沙音乐学院学习时，钢琴老师是肖邦的学生米哈洛夫斯基。1896年到柏林随乌班学作曲。1900年定居法国巴黎，并在欧洲和美国巡回举行钢琴和羽管键琴的巴洛克音乐独奏音乐会。1909年到俄国，大文豪托尔斯泰曾听了她的演奏，并对她演奏的古典作品非常赞赏。1912～1919年柏林高等音乐学校特为她开设了羽管键琴的弹奏法课程并请她主教。1918～1938年回到法国从事教学和早期音乐作品的音乐会。近代作曲家德·法雅和普朗克都专为她写有羽管键琴协奏曲。1940～1947年在纽约从事演奏与教学，70多岁时录制了巴赫的48首前奏曲与赋格。她一生专研17～18世纪的音乐，并把她的全部精力贡献于羽管键琴的演奏艺术。她的突出成就是复活了羽管键琴的弹奏艺术，在触键、指法、连奏、装饰音等方面加以发展。著有《巴赫及其演奏》、《古时音乐》。她生前的许多文章谢世后被收集出版，书名为《兰多夫斯卡论音乐》。1947～1955年住在美国康涅狄格州的莱克维尔城，并于1959

年8月16日在该地逝世。

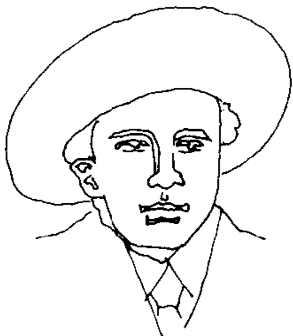
**施纳贝尔,阿图尔**(*Schnadel, Artur* 1882～1951)

奥地利钢琴家、作曲家、教育家。1882年4月17日生于利普尼克。7岁全家迁往维也纳,8岁便首次登台演出。1891～1897年从莱舍蒂茨基学钢琴,随曼迪切夫斯基学作曲理论。1900年定居柏林,1905年与女中音歌唱家泰勒斯·贝尔结婚,这对施纳贝尔演奏艺术的发展产生了巨大的影响。夫妻俩1928年在柏林举行的一系列舒伯特作品音乐会,在西欧传为佳话。从此以后,施纳贝尔的艺术达到高峰,成为世界上最受尊重和推崇的钢琴家之一。除了演奏活动之外,他还在柏林国立音乐学院任钢琴教授,钢琴家曾柯就是他的学生之一。1927年在纪念贝多芬逝世100周年活动中,他在柏林演奏了贝多芬的32首奏鸣曲。1930年录制了贝多芬全部钢琴奏鸣曲和协奏曲以及狄亚贝里变奏曲的唱片。1939年移居美国,1940～1945年在美国密执安大学任教,1944年加入美国籍。施纳贝尔是20世纪最卓越的钢琴家之一,他的演奏以思想深刻、表现有力、音响悦耳以及乐句的卓越“塑造性”和以演奏舒伯特、莫扎特、贝多芬的作品而著称。他演奏的舒伯特优美的抒情性和敏锐的节奏,使作品的各种因素都达到完美无疵的地步;他理解的莫扎特比他的同时代演奏家更加入木三分;至于他演奏的贝多芬其幻想的境界更达到了出神入化的地步。他的主要成就体现在对贝多芬钢琴作品的诠释上,被世人公认为贝多芬钢琴音乐的演奏权威之一。在公众的眼中,他的名字几乎成了贝多芬的同义语。美国著名音乐评论家哈罗德·勋伯格称他为“创造了贝多芬的人”。作品有交响曲3部、弦乐四重奏3部、钢琴协奏曲1部、7首钢琴小品等。此外著有《音乐与我的一生》一书。1935年施纳贝尔在对贝多芬的手稿进行多年研究之后,编订出版了《贝多芬钢琴奏鸣曲全集》,这是在他录制完成全套贝多芬钢琴奏鸣曲之后取得的又一重大成就。1951年8月15日卒于瑞士。

**弗里德曼,伊格纳齐**(*Friedman, Ignaz* 1882～1948)

波兰钢琴家、作曲家。1882年2月14日生于波德哥兹。早年在克拉科夫学习文化,并接受正规音乐训练,后来去维也纳师从莱舍蒂茨基4年,同

时随阿德勒学曲，跟里曼学理论。从1905年起就以钢琴家的身份在欧洲、南美、澳大利亚等地广泛开展演奏活动，后来定居柏林。1920年到美国、日本、中国、澳大利亚等地巡回演出，在此期间共举行演奏会2800场次。后来又与小提琴家胡贝曼、大提琴家卡扎斯组成三重奏经常举行室内乐音乐会。1927年在维也纳举行贝多芬逝世100周年纪念活动中，他们举行了贝多芬钢琴三重奏音乐会。弗里德曼的演奏技巧完美，特别注意音色的控制，是肖邦作品的著名演奏家之一。在他编辑的肖邦钢琴作品中，加有他本人的注释，还出版了李斯特、舒曼的钢琴作品集。1948年4月26日卒于悉尼。



**巴克豪斯，威廉**（*Backhaus*，*Wilhelm* 1884～1969）

德国钢琴家。1884年3月26日生于莱比锡。1891～1898年在莱比锡音乐学院学习钢琴，师从雷肯多夫。1899年在法兰克福随达尔贝特学习。从16岁开始第一次旅行演出，之后，不断到世界各地巡回演奏，在他长达70年的演奏生涯中足迹遍及世界。72岁时最后一次到美国举行演奏会，技术仍然不减当年。1905年曾任曼彻斯特皇家音乐学院钢琴教授，后来终身从事演奏事业。他是最后一位莱比锡学派的代表人物，人们认为他是“古典作曲家的忠实代言人”。他以精湛的技术、含蓄的表情，诚恳、率直、从容不迫地揭示作品的思想内容。晚年由于他艺术上的造诣高深擅长演释贝多芬的作品，有“贝多芬专家”的美称。他几乎录制了贝多芬的全部钢琴作品和大量莫扎特、勃拉姆斯、肖邦、李斯特的作品，以及舒曼、格里格的钢琴协奏曲，还有勃拉姆斯的大提琴作品和舒伯特的《鳟鱼五重奏》。在他过了80岁生日之后，他又将贝多芬的大多数奏鸣曲作了重新录制。1969年7月15日卒于奥地利的菲拉赫。



**菲舍尔，埃德文**（*Fischer*，*Edwin* 1886～1960）

瑞士钢琴家、指挥家。1886年10月6日生于巴塞尔一个音乐之家。1896～1904年在巴塞尔音乐学院胡贝教授班上学习；1904～1905年到柏林施特恩音乐学院师从克劳泽学习；1905～1914年留校任教；1913年接替施纳贝尔在柏林高等音乐学校钢琴高级班担任教授。菲舍尔是以演奏巴赫、贝多芬称道的著名演奏家。他的演奏是粗犷和细腻的完美结合，他对所演奏的每一部作品都加以深刻的探索。1926～1928年任吕贝克音乐协会的乐队指挥；1928～1932年改任慕尼黑巴赫协会的指挥。他建立了18世纪演奏形式的室内乐乐队一由钢琴演奏者担任指挥。晚年献身于教学，在卢塞恩主持钢琴高级班。培养了许多著名钢琴家，布伦德尔就是其中的一个。菲舍尔对巴赫音乐有专门研究，并写有这方面的大量文字著作。1954～1956年编辑出版了巴赫作品集，并受巴赫协会的委托录制了巴赫《平均律钢琴曲集》全套唱片，1956年编辑出版了莫扎特钢琴奏鸣曲集，1958年出版了他创作的莫扎特钢琴协奏曲的华彩乐段，并著有《音乐的思考》、《巴赫》、《贝多芬钢琴奏鸣曲》等书。1960年1月24日卒于苏黎世。



**鲁宾斯坦，阿图尔**（*Rubinstein*，*Arthur* 1887～1982）

波兰出生的钢琴家（1946年入美国籍）。1887年1月28日生于罗兹，3岁即显示音乐才华，5岁便登台献艺，被誉为神童。曾师从鲁伊茨基，后去柏林为约阿希姆演奏，约阿希姆听后非常赞赏，预言将成大器，并由约阿希姆和另外3人资助，使鲁宾斯坦在柏林接受音乐训练（钢琴、作曲和音乐理论）。1897年由约阿希姆指挥在柏林演奏莫扎特协奏曲，之后便开始到国外作广泛的巡回演出。1906年首次出访美国，3个月内在美国演出75场。第一次世界大战期间，因懂8国语言，而成为战时翻译。与此同时，与小提琴家伊萨伊一道为慈善事业举行演奏会，1916年在西班牙演出获巨大成功，并成为法利亚音乐的著

名演奏者。1919～1927 年经常在美国演奏，1937 年再次访美演出舆论界大为震动，公认他是当时最卓越的钢琴家。1939 年定居好莱坞，1946 年加入美国籍，1947 年又到欧洲巡回演出，1958 年回到阔别 20 年的波兰举行演出会，1946 年创立肖邦基金。作为 20 世纪权威的钢琴演奏家，鲁宾斯坦的足迹遍及世界各地。他的演奏曲目很广，巴赫、莫扎特、贝多芬，19 世纪浪漫派作品，以及席玛诺夫斯基、斯特拉文斯基、德彪西、拉威尔、普朗克、普罗科菲耶夫和西班牙、南美作曲家的钢琴作品，都是他节目单中的曲目，至于他演奏的肖邦的作品更是炉火纯青，他的演奏技术无懈可击，温暖亲切的抒情性和敏感的分句，丰富的音色变化和浓郁的诗意，使他成为具有世界声誉的本世纪最伟大也是艺术生命最长的钢琴家。他精力旺盛，在他七、八十岁的时候，还能在演奏会上演奏贝多芬的钢琴奏鸣曲和勃拉姆斯的钢琴协奏曲。1976 年 4 月 30 日，89 岁的阿图尔在伦敦举行了告别音乐会，从而结束了他长达 84 年的演奏生涯。他录制了许多唱片，如贝多芬第 5 钢琴协奏曲，特别是肖邦全套钢琴作品唱片，是钢琴演奏史上宝贵的财富。他还写了一套共分 3 册的自传《我的漫长岁月》。1976 年美国总统福特，授予他自由勋章，以表彰他一生对演奏艺术的伟大贡献。1977 年受封不列颠帝国二级勋位。1982 年 12 月 20 日卒于日内瓦。



**涅高兹，海因里希**（*Neuhaus, Heinrich* 1888～1946）

苏联钢琴家、教育家。1888 年 4 月 12 日生于乌克兰，出身于音乐世家，其中舅父钢琴家布鲁门费尔德和表兄作曲家希曼诺夫斯基都对他产生了很深刻的影响。童年跟随当钢琴老师的父亲学琴，1902 年初次登台，1904 年到德国旅行演奏，曾在维也纳音乐学院从师戈多夫斯基学习后回国，1915 年毕业于圣彼得堡音乐学院。1916 年在第弗利斯音乐学校任教两年，后又在基辅音乐学校任教。从 1922 年起直到去世，一直在莫斯科音乐学院任钢琴教授。在他 42 年的钢琴教学中，培养了苏联整整一代钢琴家。里希特、吉列尔斯、扎克、马里宁都是他的学生。涅高兹是苏联钢琴演奏学派的创始人之一，他的学识

渊博，演奏富有表情和诗意。他的演奏曲目甚广，尤其擅长演奏舒曼、肖邦和斯克里亚宾的作品，此外对演奏苏联作曲家的作品也有独到之处。他荣获艺术博士学位，1956 年被授予“人民艺术家”称号。著有《钢琴演奏艺术》一书，在我国已有译本发行。1964 年 10 月 10 日卒于莫斯科。

**赫斯，迈拉（女爵）**（*Hess*，*Myra* 1890～1965）

英国女钢琴家。1890 年 2 月 25 日出生于伦敦，早年就学于伦敦市政厅音乐与戏剧学校，12 岁获奖学金，到皇家音乐学院师从著名钢琴教师马太。1907 年在伦敦首演由比彻姆指挥的贝多芬第 4 钢琴协奏曲，获得很大成功，成为英国第一流钢琴家，并广游欧美和加拿大。战时在伦敦画廊举行日常午间音乐会。她的演奏曲目广泛，尤其精通贝多芬、莫扎特、巴赫、斯卡拉蒂的作品。她演奏过贝多芬、莫扎特的全部钢琴协奏曲，尤其经常演奏贝多芬第 4 钢琴协奏曲。同时她还演奏浪漫派和德彪西的作品，还介绍了弗格森的钢琴奏鸣曲和协奏曲，并改编了许多巴洛克时期的音乐作品，尤以巴赫的第 147 号教堂康塔塔中众赞歌进行改编的名为《耶稣，人类期望的欢乐》极为人们喜爱。钢琴家毕晓普・科瓦塞维奇和索罗门都是她的学生。剑桥大学、伦敦大学、曼彻斯特大学都授予她博士学位。1936 年被授予不列颠帝国三级勋位；1941 年被授予不列颠帝国二级勋位。1965 年 11 月 25 日卒于伦敦。

**莫依谢伊维奇，本诺**（*Moiseiwitsch*，*Benno* 1890～1963）

英籍俄国钢琴家。1890 年 2 月 22 日生于敖德萨，年幼时在敖德萨皇家音乐学院从师于克利莫夫，9 岁获鲁宾斯坦奖。1904 年在维也纳成为莱舍蒂茨基的学生，1908 年在英国雷丁举行首次演出，1909 年在伦敦首次演出，均获成功。1914 年在欧洲大陆巡回演出后，定居英国。1919 年以后多次到欧美各地巡回演出，后来又到印度、日本、澳大利亚以及南美、非洲等国举行演奏。莫依谢伊维奇是古典作品的演奏专家，对于演奏技巧难度极高的作品毫不费力，特别是演奏拉赫玛尼诺夫的作品，如歌的音色和灵巧的节奏，连身为钢琴家和作曲家本人都自叹不如，并以此而闻名于世。同样，他演奏梅特纳和柴科夫斯基的作品，作曲家也有同感。他的演奏外表宁静自若，内心充

满激情而富有诗意。他的八度弹奏拇指的声音比第五指突出，这在钢琴家中几乎尽人皆知。在他的节目单中，总有贝多芬的作品，这是莱舍蒂茨基学生的曲目特点。同时他还是一个无懈可击的室内乐演奏家。1963 年 4 月 9 日卒于伦敦。



**基泽金，瓦尔特**（*Gieseking*, *Walter* 1895～1956）

德国钢琴家。1895 年 11 月 5 日生于里昂，父母是法国人。1911 年在汉诺威音乐学院莱梅班上学习钢琴。1915 年举行 6 次独奏会，演奏贝多芬 32 首奏鸣曲。1916 年毕业，随即赴世界各地巡回演出；1923 年首次在伦敦演出；1926 年首次到美国演出；1928 年又去巴黎举行独奏音乐会均获极大成功，成为世界闻名的钢琴家。由于他是受法国和德国的双重教育，因而表达这两国的音乐作品具有更多的精确性。他的演奏曲目从古典到近代无所不有，但由于他灵敏透明的指触和细腻的音色变化，加上微妙的踏板控制，使他成为演奏德彪西与拉威尔钢琴作品的权威。但同时他也擅长解释贝多芬和勃拉姆斯的作品。他录制的唱片有莫扎特协奏曲、贝多芬协奏曲和德彪西、拉威尔的全部钢琴作品。他还有一本自传《我是这样成为钢琴家的》，以及一些钢琴曲和歌曲。1956 年 10 月 26 日卒于伦敦。

**哈斯基尔，克拉拉**（*Haskil*, *Clara* 1895～1960）

罗马尼亚女钢琴家，后成为瑞士公民。1895 年 1 月 7 日生于布加勒斯特，是一个早熟的钢琴家。7 岁登台演奏，先在维也纳跟罗伯特学习钢琴，后考入巴黎音乐学院。是科尔托和福雷班上的学生。1910 年获巴黎音乐学院钢琴比赛第一名，同年去欧洲各地旅行演奏，后来在柏林又师从布索尼深造。她曾多次去欧洲及北美旅行演奏，并于埃内斯库、伊萨伊、卡扎斯合作举行贝多芬奏鸣曲演奏会，同时也与欧洲各国的著名乐队合作演奏钢琴协奏曲。哈斯基尔，克拉拉是一个比较文弱的女性，她的演奏以敏感、细腻和出色的技巧著称。各国音乐评论家都认为她是一个非常纯正的音乐家，对于古典

作品有着透彻的理解，是莫扎特作品最好的演奏家之一。1960年12月7日卒于布鲁塞尔。

**杰维耶茨基，兹比涅**（*Drzewiecki, Zbigniew* 1890～1971）

波兰钢琴家、教育家。1890年4月8日生于华沙，从小跟随父亲练琴，后又师从于彼列茨基和奥贝费尔特。1909～1911年在维也纳音乐学院学习，后来成为莱舍蒂茨基夫人普伦特纳与帕德雷夫斯基的学生。1916年与华沙爱乐乐团合作，开始演奏生涯。后来在欧洲各地巡回演出，演出曲目以波兰年轻作曲家的作品为主。1916～1968年任华沙音乐学院钢琴教授，1930年任华沙音乐学院副院长，1931年任华沙音乐学院院长。1945年创建克拉科夫音乐学院并任院长。半个多世纪以来，他一直是波兰音乐界的领导人和杰出的钢琴教育家，他的学生中有车尔尼－斯特凡斯卡、埃基耶尔、哈拉谢维奇、傅聪等钢琴家。1934年和1948年曾两度担任国际肖邦音乐协会主席。1959～1966年又担任华沙肖邦音乐协会的主席。1927～1965年一直是国际肖邦钢琴比赛评委会主席，而且历任其它国际钢琴比赛的评委。西贝柳斯音乐学院、赫尔辛基音乐学院、伦敦皇家音乐学院和东京大学都授予他荣誉学位，同时他又是波兰音乐出版协会的终身编辑。1971年4月11日卒于华沙。

**伊图尔维，何塞**（*Iturbi, Jose* 1895～1980）

西班牙钢琴家、指挥家。1895年11月28日生于西班牙东部首府瓦伦西亚。幼年在巴塞罗纳跟随马拉茨学琴，后来就学于瓦伦西亚音乐学院和巴黎音乐学院。1912年从巴黎音乐学院毕业后，到瑞士演奏，大受欢迎。1919～1923年出任日内瓦音乐学院钢琴系主任。1923年在欧洲各地旅行演出，很快就赢得钢琴演奏家的声誉，接着又去南美演奏也极受欢迎。1928年第一次去美国演奏，1930年第二次去美国巡回演出达77场，获得极大成功。他的演奏热烈生动，特别是演奏西班牙作曲家的作品，更是脍炙人口。1933年在墨西哥城和纽约开始了活跃的指挥生涯。1835年～1944年任罗彻斯特爱乐乐团音乐指导，曾在几部电影中演出，1980年卒于洛杉矶。



**肯普夫，威廉**（*Kempff*, *Wilhelm* 1895～）

德国钢琴家、作曲家、教育家。1895 年 11 月 25 日生于居特伯格一个宗教音乐的家庭。幼年曾随父亲学琴，9 岁进入柏林高等音乐学校，随巴特尔学钢琴，跟卡恩学作曲，后来又在柏林大学学哲学和音乐史。1916 年开始作为钢琴家和管风琴演奏家，在德国和北欧巡回演出。1917 年举行钢琴独奏会，同年获得门德尔松钢琴奖和作曲奖，并树立起钢琴演奏大师的声望。之后他的足迹遍及欧洲、南美和日本。肯普夫是以演奏贝多芬及古典音乐作品而著名，他的演出特点是含蓄细腻，织体清晰，亲切高贵，音色如歌。1924～1929 年任斯图加特高等音乐学校校长，并领导钢琴高级班，许多钢琴家都出自他的门下。作品有歌剧 1 部、交响曲 2 首、小提琴协奏曲、钢琴协奏曲、室内乐及合唱作品。著有《在繁星下，一个音乐家的成长》。他还录制了贝多芬和舒伯特全部钢琴奏鸣曲，以及其他作曲家钢琴作品的唱片并编辑出版了舒曼钢琴作品选集。

**布莱洛夫斯基，亚历山大**（*Brailowsky*, *Alexander* 1896～1976）

俄国钢琴家。1896 年 2 月 16 日生于基辅。早年在基辅音乐学院普哈尔斯基班上学习。1911 年去维也纳，拜莱舍蒂茨基为师，后移居巴黎随布索尼学习。1919 年在巴黎首演，1924 年首次到美国演出大获成功，并定居美国。同年又在巴黎举行肖邦作品系列音乐会，演奏了肖邦的全部钢琴作品。1938 年在纽约又重演一次。1960 年为纪念肖邦诞辰 150 周年，再次在纽约、布鲁塞尔连续举行 6 场演奏会，演奏肖邦的全部钢琴作品。1936 年在布鲁塞尔设立了以他的名字命名的青年钢琴家比赛奖。布莱洛夫斯基演奏的主要曲目是浪漫派作曲家的作品，特别对肖邦的作品有深刻的研究和理解。1976 年 4 月 25 日卒于纽约。



**卡扎德絮，罗勃特**（*Casadesus*，*Robert* 1899～1972）

法国钢琴家、作曲家。1899 年 4 月 7 日生于巴黎。卡扎德絮家族是有名的音乐世家，在他的叔伯辈中有 7 个职业音乐家，而卡扎德絮是其音乐家族中最著名的。4 岁时跟姑母钢琴家罗斯学钢琴，进步神速。1911 年入巴黎音乐学院，在杰梅教授班上学习，14 岁获音乐学院钢琴一等奖、和声一等奖和杰梅大奖。1922 年起开始在欧洲、南美、北美等地巡回演出。1929 年和 1936 年两次去苏联举行独奏会。他的演奏特点是，触键干净利索，富有力度变化，有法国钢琴学派特有的典雅和平衡感，擅长演奏莫扎特与法国作曲家的作品，他录制的拉威尔全部钢琴作品曾获得唱片演奏奖。22 岁起担任枫丹白露亚美利加音乐学院的钢琴教授，并主持过钢琴高级班，后升为该院院长。在他的学生中有著名钢琴家莫尼克·哈斯、罗斯·普拉特等。作品有 6 首交响曲、7 首钢琴协奏曲、2 首钢琴奏鸣曲、24 首钢琴前奏曲和室内乐曲、以及一些声乐作品。曾获得勃拉姆斯金质奖章和法国、比利时政府授予的荣誉勋章。1972 年 9 月 19 日卒于巴黎。

**穆尔，杰拉尔德**（*Moore*，*Gerald* 1899～）

英国钢琴家，著名优秀伴奏家。1899 年 7 月 30 日生于沃特福德。童年在沃特福德音乐学校学习，1913 年全家移居加拿大，之后，师从米歇尔·汉伯格，同年首次登台担任独奏和伴奏。1919 年又回到英国，随汉伯格的儿子马克·汉伯格学习，并在巡回演出中担任伴奏。后来接受了指挥家罗纳尔德的建议，专门从事伴奏。20 世纪 30 年代初期起，以专门担任第一流歌唱家钢琴伴奏的身份崭露头角。1925 年英国男高音歌唱家科茨请他担任伴奏，使他在艺术上和技术上获益不小。从这时起一直到 1967 年退出舞台，他一直担任国内外著名声乐家和器乐家的独唱或独奏音乐会的伴奏，成为世界著名的钢琴伴奏家。他不但有着优美的连奏，丰富的音色变化和巧妙的踏板运用，更主要的是，他能根据不同的合作者变化他的伴奏艺术，使合作者能够得到音乐上的激情与启发。与他合作的有菲舍尔一迪斯考、施瓦茨科普

夫、洛斯·安赫莱斯、沙里亚宾、卡扎斯等，曲目有舒伯特、沃尔夫、理查德·施特劳斯的歌曲和西班牙、法国歌曲，并且都录了音。曾到欧洲各国巡回讲演并举办高级伴奏班。后来他的讲演内容被写成《无愧的伴奏家》一书。他4次获得唱片大奖，1962年获皇家音乐学院奖；1973年获维也纳沃尔夫金质奖章；剑桥大学授予他音乐博士学位。他的著作有《伴奏家》、《歌唱家与伴奏者》、《我太响了吗？》、《舒伯特的声乐套曲》、《告别音乐会》。

**索罗门，古特尼尔**（*Solomon, Cutner* 1902～）

英国钢琴家（原名索罗门，卡特纳）。1902年8月9日生于伦敦。他的第一个钢琴老师是克拉拉·舒曼的学生维尔纳。索罗门8岁时，因在伦敦皇后音乐厅演奏柴科夫斯基第1钢琴协奏曲而大为轰动，被称为神童。后来到巴黎从师莱维和杜普雷。1926年首次到美国演出，赢得美国舆论界的好评，被称为是本世纪最卓越的钢琴家之一。索罗门的演奏技术明净无瑕，音色晶莹剔透。他擅长演奏古典作品，他的演奏永远富于优美、华丽和敏锐，无论是在音乐会中担任独奏、举行独奏音乐会或是参加室内乐团演出，他都以非凡的乐感取得非凡的成就。1965年因半身瘫痪，从此告别舞台。1946年曾受封不列颠帝国三级勋位。



**阿劳，克劳迪奥**（*Arrau, Claudio* 1903～）

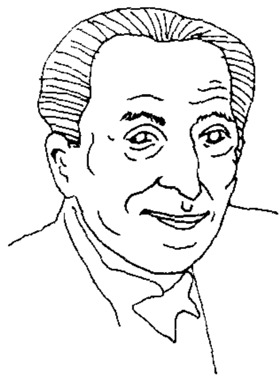
智利钢琴家。1903年生于智利的奇廉。幼年随母亲学琴，5岁首次登台演奏，初露头角，后来就学于圣地亚哥音乐学院。1910年起去柏林施特恩音乐学院学习，在名师克劳泽的长期指导下，进步神速。在此期间，曾先后获得伊巴赫奖和霍兰德奖。1914年起就开始在德国和北欧巡回演出，以神童美誉蜚声乐坛。1918～1923年往返与欧洲及世界各地之间的巡回演出，名噪一时。1924～1940年在柏林施特恩音乐学院担任钢琴教授。1927年获日内瓦国际钢琴比赛大奖。1929～1930年两次到苏联举行独奏会。1935年在柏林举行12次音乐会，演奏了巴赫的全部键盘作品。1936年在柏林举行5次音乐会，演奏了莫扎特的全部钢琴作品。1938～1939年在墨西哥和

圣地亚哥演奏贝多芬的32首奏鸣曲和5首钢琴协奏曲。1940年回到智利，在圣地亚哥创建了一所钢琴学校。1941年全家定居纽约，从事演奏及教学。阿劳是当代杰出的演奏家，是最少卖弄技巧的演奏家之一，他的演奏技术辉煌，荟萃了内在、热烈、纯正和严谨，他演奏的贝多芬全部钢琴奏鸣曲使他获得了很高的国际荣誉。他的足迹遍及欧洲、亚洲及世界各地，誉满全球，是肖邦、李斯特、贝多芬、莫扎特、舒曼、勃拉姆斯、巴赫音乐的最好解释者。



**塞金，鲁道夫**(*Serkin*, *Rudolf* 1903～)

美籍奥地利钢琴家。1903年3月28日生于波西米亚埃格尔。少年在维也纳师从罗伯特学钢琴，随马克斯和勋伯格学作曲。12岁时与维也纳爱乐乐团合作演奏钢琴协奏曲，从而开始了他的演奏生涯。17岁开始展露头角，并与小提琴家布施合作演奏巴赫作品，后来成为布施的女婿定居美国。1939年在柯蒂斯专科学院任教，1968年成为该院院长。同时担任马尔博罗音乐节的艺术领导人。塞金不仅是演奏巴赫键盘作品的典范，也是演奏莫扎特、贝多芬、舒伯特以及勃拉姆斯钢琴作品的卓越代表。虽以演奏古典见长，却又不仅仅局限于此。他演奏的巴赫键盘作品线条、层次非常分明；演奏的莫扎特作品声音如珠落玉盘，闪闪发光；而演奏的舒伯特晚期带有狂想性的作品，和贝多芬的庄严、雄伟气氛的作品，以及浪漫主义后期如理查德·施特劳斯的作品时，又表现的浑厚、细致光彩夺目。他演奏的深刻性，可算是20世纪中叶钢琴家中的佼佼者，是同时代最伟大的钢琴家之一。



**霍洛维茨，弗拉基米尔**(*Horowitz*, *Vladimir* 1904～1989)

俄国钢琴家。1904年10月1日生于基辅。6岁开始接受严格的专业训练，第一个老师是他的母亲，后来进基辅音乐学院，在塔尔诺夫斯基班上学习。1921

年毕业后，在哈尔科夫首演，接着又随菲利科斯·布鲁门费尔德深造。1922年举行了15次音乐会，1924～1925年在基辅、莫斯科、列宁格勒以11台不同的曲目演出了23场，名声大噪。1925年以后，声誉扩及西欧。1928年到伦敦举行独奏会，接着又到纽约，与比彻姆指挥的纽约爱乐乐团合作，演奏了柴科夫斯基的第1钢琴协奏曲获得成功。1933年在托斯卡尼尼指挥纽约爱乐乐团演奏贝多芬作品的活动中，他被邀请参加演奏贝多芬的钢琴协奏曲，更使他获得了世界声誉。不久同托斯卡尼尼的女儿万达结婚，1940年定居美国，1944年加入美国籍。他那最高级的国际演奏大师生涯，因病在1936～1938年间被迫中断，自1953年起仅为录制唱片而演奏。1965年，在他中断舞台演奏12年之后，在纽约卡内基音乐厅重登舞台，举行了一系列演奏会，而成为乐坛盛事。霍洛维茨是一位不同凡响的钢琴家，在技巧方面对速度、力度和音色的控制出类拔萃，特别在八度的弹奏方面有着惊人的能力，既有铿锵有力的金属声，又有梦幻般的柔美声。他的演奏曲目甚广，擅长演奏浪漫派的作品，他演奏的李斯特和拉赫玛尼诺夫的协奏曲，可称得上是无与伦比的。他的演奏构思不仅仅限于作曲家音乐意图的具体体现，而是加上了他的个性和独特的理解。他认为一个天才的出众的演奏家在理解作品的范围内，每次演奏都应有重新创作的新鲜感。在霍洛维茨的手中，钢琴真正成了具有88个琴键的乐队。1972年英国皇家爱乐协会授予他金质奖章，表彰他在钢琴演奏艺术方面的卓越贡献。1989年卒于美国。

**佩勒米特，维拉多**（*Perlemuter*，*Vlado* 1904～）

法国钢琴家，1904年5月26日生于立陶宛的考纳斯，他的老师是莫什科夫斯基和科尔托。莫什科夫斯基在弹奏技术上给他打下了坚实的基础，科尔托则在音乐分句、速度和发音的深度上给他很大的影响。1925～1927年演奏拉威尔的全部钢琴作品，并把每一首曲子都弹给拉威尔听，从而大大的加深了对乐曲的理解，特别是某些作品的乐队色彩。同时还收集整理了拉威尔对其钢琴作品的要求，并著下一书《拉威尔论拉威尔》。在演奏肖邦作品方面，特别是肖邦练习曲、叙事曲和玛祖卡，他神妙的音色、灵巧的节奏和的大线条中的精致细节，的确是美妙无比。1905年起在巴黎音乐学院任教，曾到加拿大、日本等地主持钢琴高级班的教学，并为英国 *BBC* 电台录制了肖邦

的大部分钢琴作品。

**肯特纳，路易斯**(*Kentner, Louis* 1905～)

英籍匈牙利钢琴家，1905年7月19日生于匈牙利的卡文。11岁进入布达佩斯李斯特音乐学院，师从塞凯伊和魏纳学钢琴，随科塞勒和科达伊学作曲。在一次音乐学院的音乐会上，他演奏的肖邦作品非常成功并引人注目。1920年开始他的演奏生涯，曲目以肖邦和李斯特作品为主，演奏中的精美华丽风格给人留下深刻印象，不久就享有国际声誉。1933年左右，曾热衷于演奏巴托克的作品。1935年定居英国，之后以演奏莫扎特的钢琴作品蜚声乐坛。在伦敦期间，曾举行巴赫的48首前奏曲与赋格、全部贝多芬钢琴奏鸣曲和全部舒伯特钢琴奏鸣曲的系列演奏会，他辉煌的技巧和生动的表情使他成为演奏李斯特作品的专家，对英国听众产生了深远的影响。同时他又是一位出色的室内乐钢琴演奏家。1978年被授予不列颠帝国三级勋位。

**克劳什，莉莉**(*Kraus, Lili* 1905～)

匈牙利女钢琴家，1905年3月4日生于布达佩斯。6岁开始接受正规音乐训练，8岁进入布达佩斯音乐学院，从师于科达伊和巴托克，1922年以优异的成绩毕业，之后又去维也纳音乐学院，跟随施托伊尔曼和施纳贝尔继续深造。1925年在维也纳任教6年后，开始了她的演奏生涯。先后去欧洲各国巡回演出，获得极大成功，成为世界闻名的古典作品演奏专家。1942年日本占领印尼时她正在印尼爪哇演出，被关进监狱3年。二次大战后，加入新西兰籍。1948年起恢复旅行演奏活动，在1966年的音乐节中她连续举行一系列音乐会，演奏了莫扎特25首钢琴协奏曲，接着在第2个音乐节里又演奏了莫扎特全部钢琴奏鸣曲。1966～1967年在纽约最早录制了莫扎特全部钢琴奏鸣曲唱片，是第一位演奏莫扎特全部钢琴协奏曲的钢琴家，被誉为莫扎特专家。1968年美国得克萨斯教会大学任命她为驻校艺术家，不久又加入了美国籍。

**奥勃林，列夫(尼古拉耶维奇)**(*Oborin, Lev Nikolayevich* 1907～1974)

苏联钢琴家、教育家，1907年9月11日生于莫斯科。1921年在格涅辛

音乐学校格涅辛娜钢琴班毕业后，进莫斯科音乐学院学习，1926 年在伊贡诺班上毕业。1927 年参加华沙第一届肖邦国际钢琴比赛获一等奖，一举成名，并开始到各地巡回演出。奥勃林的演奏风格朴素清新而富有表情，特别是连奏技术非常出色。曲目广泛，从莫扎特到肖斯塔科维奇的作品都是他的保留曲目。他还积极推广苏联作曲家的钢琴作品，哈恰图良的钢琴协奏曲就是由他首演。同时也是出色的室内乐演奏家。从 1928 年起在莫斯科音乐学院任教，1935 年升为教授，培养了许多著名钢琴家，阿什克纳济、诺维茨卡娅都出自他的门下。1964 年苏联政府授予他“人民艺术家”称号。1974 年 1 月 5 日卒于莫斯科。

**柯曾，克利福德（爵士）**（*Curzon*, (*sir*) *Clifford* 1907～1982）

英国钢琴家，1907 年 5 月 18 日生于伦敦。1919 年入英国皇家音乐学院，师从雷迪，曾多次获奖。后来又在古德森教授班上学习。16 岁在伦敦皇后演奏厅演奏巴赫的三重协奏曲崭露头角。1926 年在皇家音乐学院任助教，1928 年到柏林拜施纳贝尔为师，后来又到巴黎跟兰多芙斯卡・布朗热深造并受其影响。1932 年辞去教学职务，开始到欧洲各地巡回演出。不久便以擅长演奏贝多芬、勃拉姆斯、莫扎特及舒伯特的作品而闻名全欧。1939 年首次在美国登台，1947 年再去美国，以钢琴独奏家、协奏曲独奏者和室内乐演奏家的身份，在美国各大城市举行演奏会。他演奏曲目范围很广，以演奏莫扎特的作品最为突出，被誉为当代最伟大的莫扎特演奏专家之一。1958 年获不列颠帝国三级勋位。1970 年利兹大学授予他音乐博士学位，1977 年英国政府封他为爵士。1982 年卒于伦敦。

**菲尔库什尼，鲁道夫**（*Firkusny*, *Rudolf* 1912～）

美籍捷克钢琴家，1912 年 2 月 11 日生于摩拉维亚。1919 年跟随雅纳切克学习钢琴与作曲，1920～1927 年在布尔诺音乐学院学习，师从库佐娃。之后又去布拉格音乐学院随库兹深造。1922 年当他还是学生的时候，就在布拉格和中欧开始了演奏活动。1933 年到伦敦，1938 年到北美，1943 年去南美，1959 年去澳大利亚，1985 年又来北京旅行演奏。足迹遍及世界各地。他的演奏曲目除了从莫扎特到勃拉姆斯的作品之外，还包括近现代作曲家的

作品。他首演了巴伯、吉纳斯特拉、汉森、马蒂奴、梅诺蒂的协奏曲和钢琴曲。德沃夏克被人遗望的钢琴协奏曲由于他的演奏而获得新生。他的演奏委婉动人、泰然自若。除了演奏之外，定居美国后，他还在伯克希尔音乐中心和朱利亚音乐学校任教。作品有钢琴协奏曲、弦乐四重奏、钢琴小品和歌曲。



**李希特一哈泽，汉斯**(*Richter—Haaser*, *Hans* 1912～1980)

德国钢琴家、指挥家、作曲家，1912年11月6日生于德累斯顿。童年母亲教他弹琴，13岁进德累斯顿音乐学院师从施奈德学习钢琴。1928年在纪念舒伯特逝世100周年音乐会上，演奏《流浪者幻想曲》而崭露头角。第二次世界大战爆发后中断了演奏活动。1945～1947年任代特莫尔德管弦乐队指挥，1947年西北德意志音乐学院成立后在那里任教。1953年去荷兰首都，在肯彭指挥下演奏钢琴协奏曲获得极大成功，接着又去南美、北美巡回演出，同样取得辉煌胜利。1970年在纪念贝多芬诞辰200周年的音乐活动中，演奏了贝多芬全部钢琴奏鸣曲和协奏曲，因而赢得世界声誉。李希特一哈泽演奏曲目很广，但尤以演奏古典时期和浪漫派初期的作品最受欢迎。他的演奏风格灵巧明净，与比较注重热烈表情的施纳贝尔型的钢琴家迥然不同。从1955年起，为德国西北音乐学院教授。作品有交响曲、钢琴协奏曲和一些其它类型的音乐作品。

**玛楚任斯基，威托尔德**(*Malcuzynski*, *Witold* 1914～1977)

波兰钢琴家，1914年8月10日生于波兰首都华沙。早年在华沙音乐学院学习的时候，是图尔申斯基的学生。1936年毕业以后，又去瑞士拜帕德累夫斯基为师。1939年定居巴黎，并与法国女钢琴家加沃结婚。1940～1942年到南美各国旅行演奏，1942年首次到美国举行独奏会，1950年又去澳大利亚演奏。在他的旅行演奏生涯中，曾先后14次到美国，9次到南美巡回演出。1945与1956年曾两次周游世界各国举行独奏音乐会。是一位擅长演奏肖邦、李斯特钢琴作品的演奏家。1977年7月17日卒于西班牙马略尔卡的

帕尔玛。

**博利特，乔志**(*Bolet, Jorge* 1914～)

美籍古巴钢琴家，1914 年 11 月 15 日生于哈瓦那。9 岁开始接触钢琴，在老师的指导下进步神速。12 岁获美国柯蒂斯音乐学院的奖学金到该院留学，并在萨培顿班上学钢琴，在赖纳班上学指挥。1923～1933 年又师从戈多夫斯基，1935 年有随罗森塔尔学习，同年在阿姆斯特丹开始了他的演奏生涯。与此同时又随著名钢琴教育家鲁道夫・塞金继续深造。1937 年在费城举行独奏音乐会崭露头角。1938 年获霍夫曼钢琴比赛奖；1939 年又获瑙姆伯格比赛奖。1939～1942 年在克蒂斯音乐学院，担任塞金教授的助教。太平洋战争爆发后，服兵役到过日本，战争结束后恢复演奏。1968 年在印第安纳大学任音乐教授。70 年代起他的技艺益臻成熟，美国的音乐评论界称他为浪漫乐派钢琴演奏家的最后一个代表。曾在李斯特的传记影片《没有结束的歌》中担任钢琴演奏配乐工作。

**图雷克，罗莎琳**(*Tureck, Rosalyn* 1914～)

美国女钢琴家、指挥家，1914 年 12 月 14 日生于芝加哥。1923 年在芝加哥首次演出，1929～1931 年跟随基亚普索学琴，后就读于朱利亚音乐学院，在著名的钢琴家萨玛罗芙班上学习。1935 年毕业后在纽约首演博得音乐界的一致好评。在 1936～1937 年的音乐节里，她举行了一系列巴赫键盘作品音乐会，赢得了巴赫专家的美誉。除此之外，她也演奏 20 世纪美国现代作曲家的作品。1947 年到欧洲及英国巡回演出。后来又去非洲、南美、以色列及亚洲各国旅行演出。图雷克，罗莎琳擅长用现代钢琴演奏巴赫作品。1959 年在伦敦建立图雷克巴赫作品演奏团。1958 年成为纽约爱乐乐团第一位女指挥。从 1972 年起任朱利亚音乐学院和哥伦比亚大学教授。她录制了巴赫的主要键盘作品唱片。1977 年牛津大学授予她荣誉博士学位。

**李希特，斯维亚托斯拉夫**(*Richter, Svyatoslav* 1915～)

苏联钢琴家，1915 年 3 月 20 日生于乌克兰。童年的时候由父亲教他音乐基础知识，他自学钢琴。15 岁时在奥德萨歌剧院担任合唱团的辅导教师。由于他视奏乐队总谱的能力惊人，18 岁就当上了合唱团的助理指挥。1934

年一次偶然的机会在奥德萨首演，1937 年进莫斯科音乐学院，在涅高兹教授班上才开始了正规的钢琴专业训练。1942 年首演普罗科菲耶夫的第 6 钢琴奏鸣曲，声惊四座。后来又首演了普罗科菲耶夫的第 7 和第 9 钢琴奏鸣曲，其中第 9 钢琴奏鸣曲是普罗科菲耶夫题献给他的。1945 年获苏联全国钢琴比赛奖，1949 年获斯大林奖。1950 年在苏联各地和东欧巡回演出，1957 年来中国举行钢琴独奏会，给听众留下了深刻的印象。当时他的名字对西方国家来说还是陌生的。从 1960 年以后，先后到芬兰、纽约举行独奏会，并与芝加哥交响乐团合作演出钢琴协奏曲轰动西方。接着又去意大利、德国、法国和英国巡回演出，作为苏联一代杰出的钢琴家得到了世界的公认。他的演奏技术游刃有余，演奏起来得心应手，并有富于弹性和诗意的分句，以及清楚的内声部和层次结构。他的演奏曲目很广，并是一个很内在的音乐家。在演奏 19 世纪浪漫派作曲家的作品、特别是舒伯特与舒曼的作品达到了完美的诗意境界；而他演奏的德彪西和拉威尔的作品，又给人以无比细致优美的感觉。同时他也是一个出色的室内乐钢琴家，曾在奥尔德堡音乐节与布里顿和罗斯特罗波维奇联合演出。他录制的李斯特钢琴协奏曲至今仍脍炙人口。



**基列尔斯，埃米尔**(*Gilels*, *Emil* 1916～)

苏联钢琴家，1916 年 10 月 19 日生于傲得萨。6 岁时在傲得萨音乐戏剧学院，师从特卡奇和林戈尔德学习钢琴。1929 年转入傲得萨音乐学院莱茵巴尔德班上继续学习。1933 年参加莫斯科音乐家协会举办的钢琴比赛，演奏布索尼根据李斯特的作品改编的《费加罗幻想曲》获一等奖。1935 年毕业后，考取莫斯科音乐学院研究生，在涅高兹班上继续深造。1936 年获维也纳国际钢琴比赛二等奖，1938 年获布鲁塞尔国际钢琴比赛一等奖。同年开始在莫斯科音乐学院任教，1945 年去伦敦和美国首演，1946 年又获斯大林奖。从 1947 年起开始到东欧各国及意大利、瑞士、丹麦、法国、比利时等地巡回演出。1955 年到美国举行独奏音乐会，他是战后第一位去美国演奏的苏联钢琴家，受到热烈的欢迎和一致好评。1959 年到伦敦演出也获得巨大成功。1961 年苏联政府授予他列宁勋章；1967 年法国授予他巴黎文化

艺术勋章。基列尔斯有着无瑕的技巧、丰富的音色变化和旺盛的生命力。他的演奏曲目非常广，从巴赫到巴托克都曾列入他的曲目单。他也录制了许多唱片，从古典到近现代作曲家的作品无所不有，他不愧是苏联钢琴学派的卓越代表。

**利帕蒂，迪努（康斯坦丁）**（*Lipatti*，*Dinu Constantin*） 1917～1950）

罗马尼亚钢琴家、作曲家，1917 年 3 月 19 日生于布加勒斯特。父亲是小提琴家萨拉萨蒂的学生，母亲是钢琴家。埃内斯库是他的教父并对他产生很大影响。在这样的环境下，利帕蒂的音乐才能发展很快。1928～1932 年在布加勒斯特音乐学院穆尔塞斯库教授班上学习。1934 年获维也纳国际钢琴比赛二等奖，比赛期间评委科尔托因没有给利帕蒂一等奖而抗议评判不公愤然退席，并邀请利帕蒂来巴黎表示愿意亲自教他。在巴黎师从科尔托的同时，还跟随布朗热及杜卡斯学作曲。1937 年去德国、意大利举行独奏音乐会。利帕蒂不但是一个技巧辉煌的演奏家，而且是一个极为敏感的和表情细腻的音乐家，对浪漫派作品在音色和分句的处理上，有着迷人的魅力。他演奏的巴洛克时期的复调作品声部层次清晰生动，是一位有极高造诣的音乐家。他录制的巴赫、莫扎特和肖邦的唱片成为极珍贵的遗产，后因患白血病而结束了他的演奏生涯。1950 年 9 月 16 日在他最后一次独奏音乐会中，从他的面部表情上，可以看出他是在忍受着极大的痛苦，坚持演奏到最后一个音乐符。他的作品有钢琴与室内乐队的小协奏曲、管弦乐《罗马尼亚舞曲》和专门为左手演奏用的《钢琴奏鸣曲》。1950 年 12 月 2 日卒于日内瓦。



**米凯兰杰利，阿尔图罗·贝内代托**（*Michelangeli*，*Arturo*，*Benedetto* 1920～）

意大利钢琴家，1920 年 1 月 5 日生于布雷西亚。幼年学小提琴，10 岁进米兰音乐学院随安福西改学钢琴，1933 年毕业。同时还学过医。1939 年参加日内瓦国际钢琴比赛获一等奖后，波洛尼亚的马蒂尼音乐学院聘请他任钢琴教授。1946 年在英国举行首次公演，很快就成为世界公认的当代钢琴名家。米凯兰杰

利对自己的演奏质量要求很高，不轻易举行独奏会。他的技术无懈可击，善于在音色和多声部层次上控制得恰到好处，在整体和细节上处理的有条不紊。在他的演奏中既有古典派的内在与平衡，又有浪漫派的热情和感染力。他的曲目不广，但他力求恢复古典演奏大师的优良传统，录制的唱片也不多，但他演奏每一首作品的质量却十分完美，充分显示了他高深的造诣。1952 年因患病不得不中断演出，之后在意大利几个城市举办钢琴高级班。1964～1969 年创办了一所天才钢琴学校，专收世界各地最有才能的学生。1973 年起在佛罗伦萨附近举办暑期学校，在他的学生中有著名钢琴家波利尼等。

**卡佩尔，威廉**(*Kapell, William* 1922～1953)

美国钢琴家，1922 年生于纽约，父母是俄罗斯人和波兰人。幼时随安德森学钢琴，后来又在费城师从萨玛罗芙，最后毕业于朱利亚音乐学院。1941 年获费城青年钢琴比赛奖和瑙姆伯格钢琴比赛奖。之后又参加哈恰图良钢琴协奏曲比赛获一等奖。获奖后卡佩尔的声誉与日俱增，有人认为他只是一个善于演奏技术性强的钢琴作品的技艺家，但实际上他是一个多才多艺的具有很深音乐感觉的杰出音乐大师。他曾在世界各地巡回演出，1953 年 10 月 29 日在澳大利亚举行独奏音乐会后，于归国途中在加利福尼亚州皇山因飞机失事遇难，年仅 31 岁。



**拉罗查，阿利西亚·德**(*Larrocha, Alicia de* 1923～)

西班牙女钢琴家，1923 年 3 月 23 日生于巴塞罗那。5 岁登台演奏，11 岁与马德里交响乐团合作演出，被誉为神童。她的钢琴老师是马沙尔，并跟格里尼翁学音乐理论。1940 年开始她的演奏生涯，以演奏西班牙作曲家的钢琴作品闻名西欧，并逐渐树立起国际声誉。1954 年到美国以独奏家的身份，与洛杉矶爱乐乐团和旧金山交响乐团一起合作演出。翌年在纽约举行独奏音乐会。1955～1965 年周游欧洲及世界各地巡回演出。她以解释阿尔贝尼斯和格拉纳多斯

的作品著称。1959年任巴塞罗那马沙尔音乐学院院长。1961年在伦敦获帕德雷夫斯基纪念奖。她录制的格拉纳多斯和阿尔贝尼斯钢琴作品的唱片，使她蜚声乐坛。1965年后定居美国。

**弗朗索瓦，桑松**（*Francois*，*Samson* 1924～1970）

法国钢琴家，1924年生于法兰克福。他的父亲是法国驻法兰克福的领事。6岁首次登台演奏，11岁获法国尼斯音乐学院钢琴演奏奖。之后又去意大利和贝尔格莱德继续学习。1939年回巴黎，进巴黎音乐学院师从科尔托。1940年获音乐学院钢琴比赛一等奖，1943年获玛格丽特·隆国际钢琴比赛一等奖。之后开始到世界各地巡回演出，1947年首次到美国举行独奏音乐会；1960年和1961年又两次去纽约演奏；1964年来中国在北京、上海举行独奏音乐会，获一致好评。他的演奏曲目包括肖邦、李斯特、德彪西、拉威尔、巴托克和普罗科菲耶夫的钢琴作品，但尤其以演奏德彪西的钢琴作品最为著称。他录制了很多唱片，原打算录制德彪西的全部钢琴作品，终因过早去世没能实现。1970年10月22日卒于巴黎。

**彭纳里奥，伦纳德**（*Pennario*，*Leonard* 1924～）

美国钢琴家，1924年7月生于纽约的布法罗。童年时他的钢琴教师是文格罗娃和斯梯布。12岁演奏格里格钢琴曲，不久在纽约卡内基音乐厅，与纽约爱乐乐团合作演奏李斯特降*E*大调钢琴协奏曲，1952年到欧洲及伦敦巡回演出均获成功。他的技巧辉煌，演奏充满活力。此外他也是优秀的室内乐钢琴家，曾与著名小提琴家海菲茨、大提琴家皮亚季戈尔斯基组成钢琴三重奏，举行室内乐音乐会，并录制唱片。1966年匈牙利出生的美国作曲家罗萨写了一首钢琴协奏曲题献给他，同年他与梅塔指挥的洛杉矶爱乐乐团合作首演了这首协奏曲。70年代以后，他的演奏曲目趋向于轻快通俗的钢琴小品。

**洛里奥，伊冯娜**（*Loriod*，*Yvonne* 1924～）

法国女钢琴家，1924年1月20日生于塞纳一瓦兹之韦耶斯，40年代在巴黎音乐学院学习时，钢琴老师是莱维，作曲老师是梅西安和米约。在学习

期间曾7次获得一等奖。1943年他和梅西安合作首演了梅西安的钢琴二重奏《阿门的幻想》，从此梅西安的独奏作品都是由她首演并录音。不久她便成了梅西安的夫人。梅西安曾对人说过，他之所以能够随心所欲的创作许多钢琴作品，就是因为他的夫人有着丰富的音色变化和敏锐的节奏感，能够毫不费力的把他怪诞的乐思表现出来。此外洛里奥还积极推荐介绍新人新作品，如布莱兹的第2钢琴协奏曲就是由她首演的。特别是巴拉盖的奏鸣曲非常难弹，她以拓荒者的姿态演奏了这个作品并录了音。后来她受聘于巴黎音乐学院，培养了一批在60年代和70年代扬名的法国青年钢琴家。

**尼古拉耶娃，塔蒂亚娜**(*Nikolayeva*, *Tat'yana* 1924～1993)

苏联女钢琴家、作曲家、教育家，1924年5月4日生于贝治扎。3岁开始学习钢琴，因天性聪慧禀赋极佳，很快便崭露头角。在莫斯科中央音乐学校和莫斯科音乐学院学习时，她的钢琴老师一直是戈登威泽。1945年她举行了首场钢琴独奏音乐会，从此开始了她的演奏家生涯。1947年在钢琴系毕业后，又在戈鲁别夫班上学作曲，1950年毕业并在国内外举行钢琴演奏会。同年参加莱比锡国际钢琴比赛，获巴赫作品最佳演奏奖。1955年被授予"苏联功勋艺术家"称号。从1959年起在莫斯科音乐学院任教。1965年升为钢琴教授。尼古拉耶娃是一位有强烈个性的演奏家，她刚强的音乐气质和精湛的技术，使她在演奏中热情和清晰达到合理的平衡，她有着惊人的记忆力，演奏过从巴赫到斯特拉文斯基的钢琴协奏曲达50首之多。曾连续举行独奏音乐会，演奏巴赫的48首前奏曲与赋格、贝多芬的全部钢琴奏鸣曲和肖斯塔科维奇的24首前奏曲与赋格，是世所公认的巴赫和肖斯塔科维奇钢琴复调作品的演奏专家。她的创作有交响曲、2首钢琴协奏曲、1首钢琴五重奏、24首音乐会练习曲和钢琴奏鸣曲等。1993年11月22日卒于美国旧金山。

**伊斯托明，叶盖尼**(*Istomin*, *Eugene* 1925～)

俄裔美籍钢琴家，1925年11月26日生于纽约。1939年就学于柯蒂斯音乐专科学校时，求师于霍尔绍夫斯基和塞金。1943年参加列文特里特钢琴比赛获一等奖，之后与纽约爱乐乐团合作演出了勃拉姆斯第2钢琴协奏

曲，从此开始了他的演奏生涯。他也是著名的布什室内乐乐队的成员，他和室内乐队录制的巴赫 *d* 小调协奏曲的唱片，使他扬名乐坛。后来他开展了广泛的演奏活动，塞欣斯曾为他写了一首协奏曲并由他首演。伊斯托明的演奏曲目以 19 世纪的钢琴作品为主，此外他经常和小提琴家斯特恩、大提琴家罗斯合作演出钢琴三重奏，由于在演奏中钢琴细致的色彩变化，使整个演奏产生微妙的效果。

**卡琴，珠利叶斯**（*Katchen*，*Julius*1926～1969）

美国钢琴家，1926 年 8 月 15 日生于新泽西州朗布兰奇。他的祖先是俄国移民，在其母系家族中曾出现过数个音乐家。15 岁以前一直由他家人教他弹琴，11 岁在全国广播电台演奏舒曼的作品并崭露头角。费城交响乐团及纽约爱乐乐团相继邀请他举行协奏曲演奏会，均获成功。15 岁进哈佛福德学院攻读哲学与英国文学，19 岁毕业后得奖学金到巴黎留学。不久在联合国教科文组织举办的艺术节中，他在 11 天当中举行了 7 场音乐会，轰动一时。他演奏的曲目很广，以斯拉夫和法国曲目最为擅长。他天生适合演奏格什温和其它现代作品，同样对德国古典和浪漫派作品也有深刻理解。他的技巧十分惊人，又精通哲学，对贝多芬和勃拉姆斯作品的演奏尤有独到之处。这两位大师的独奏作品和协奏曲他几乎都录了唱片，是一位拥有广泛曲目并从事国际演奏生涯的钢琴大师。定居巴黎，1969 年 4 月 29 日卒于巴黎。

**巴杜拉－斯科达，保尔**（*Badura*－*skoda*，*Paul*1927～）

奥地利钢琴家，1927 年 10 月 6 日生于维也纳。1945～1948 年就学于维也纳音乐学院，他的老师菲舍尔对他产生了较大的影响。1947 年获奥地利音乐比赛一等奖。1948 年在维也纳首次公开演出，并开始了他的演奏生涯。周游世界各地的巡回演出很快使他赢得了奥地利卓越钢琴家的声誉。1966～1971 年荣任美国威斯康星大学驻校艺术家。他的夫人伊娃也在该校担任音乐教授。他演奏的曲目主要是维也纳古典作品，但也演奏现代作曲家的作品。他用现代钢琴和古钢琴录制了许多唱片，包括贝多芬、舒伯特的全部奏鸣曲。他写了许多古典时期钢琴协奏曲的华彩乐段，此外还编辑出版了肖邦

练习曲以及舒伯特、莫扎特钢琴作品新版本。还和他的妻子一起编辑出版了莫扎特 *K*453、*K*456、*K*459 三首钢琴协奏曲，是一位莫扎特专家。1982 和 1983 年曾两次来中国讲学并举行独奏音乐会，给我们留下深刻印象。

**德穆斯，约格**(*Demus*, *Joerg*1928～)

奥地利钢琴家，1928 年 12 月 2 日生于圣珀尔腾。1940～1945 年在维也纳音乐学院学习钢琴和指挥，1943 年在维也纳首次登台。1951～1953 年在纳高级班学习，1953 年又进菲舍尔和吉泽金高级班继续深造，并旁听米凯兰杰利和肯普夫的课，同年又在维也纳举行了独奏音乐会。之后去欧美各地旅行演奏，大获成功。1956 年在博尔扎诺获布索尼比赛奖，成为第二次世界大战后的新一代奥地利钢琴家。他的演奏以柔和、富有弹性的触键和旋律线条的优美而著称。特别是演奏巴赫的作品有独到之处；演奏莫扎特、贝多芬、舒曼、弗朗克的作品也有精辟见解；演奏德彪西的作品更得到很高评价。他认为在巴赫平均律中有些适合在古钢琴上演奏，有些适合在管风琴上演奏，但全部平均律都适合在钢琴上演奏。由于他触键优美而富于色彩，许多著名歌唱家、小提琴家、大提琴家都争相邀请他担任钢琴伴奏。此外，他还和巴杜拉一斯科达，保尔合作演奏钢琴二重奏。

**弗莱舍，莱昂**(*Flesher*, *Leon*1928～)

美国钢琴家、指挥家，1928 年 7 月 23 日生于旧金山。童年开始学琴，从 10 岁起一直跟施纳贝尔连续学琴 10 年，进步卓著。1942 年与蒙特指挥的旧金山交响乐团合作演奏李斯特 *A* 大调第 2 钢琴协奏曲，翌年演奏勃拉姆斯 *d* 小调钢琴协奏曲，1944 年与蒙特指挥的纽约爱乐乐团再次合作演奏勃拉姆斯 *d* 小调钢琴协奏曲。1952 年获布鲁塞尔伊丽莎白皇后国际钢琴比赛奖。他是第一个获得此项荣誉的美国钢琴家，因而一举成名、红极一时。1960 年与马泽尔指挥的克利夫兰交响乐团合作，录制了数首钢琴协奏曲的唱片。1963 年演奏基希纳第 2 钢琴协奏曲，由作曲家亲自指挥西雅图交响乐团与他合作，并委托他筹备成立福特基金会。1965 年他右手不幸残疾，因此专门练习为左手创作的钢琴作品，如拉威尔的左手钢琴协奏曲。1968 年开始从事指挥，1959 年在巴尔蒂摩的皮博迪音乐学院担任钢琴教授。钢琴家瓦兹

和霍兰尔德都是他的学生。

**格拉夫曼，盖里**(*Graffman,Gary*1928～)

美国钢琴家，1928年10月14日生于纽约。著名小提琴家弗拉基米尔·格拉夫曼是他的父亲。盖里10岁入柯蒂斯音乐学院，随文格罗娃学习。1946年毕业获拉赫玛尼诺夫奖；1947年与奥曼第指挥的费城交响乐团合作演出钢琴协奏曲；1948年在卡内基音乐厅举行钢琴独奏音乐会；1949年在列文特里特国际钢琴比赛中获奖；1951年在欧洲巡回演出；1952年和霍洛维茨学习，在马尔波罗音乐节中也跟鲁道夫·塞金学习；1955～1956年两次到南美巡回演出，后来又去欧洲举行独奏音乐会，声誉日隆。格拉夫曼的演奏音色明亮，技术上得心应手，是演奏19世纪浪漫派作品和20世纪早期作品的卓越钢琴家之一。他与指挥家马泽尔合作录制的柴科夫斯基第1钢琴协奏曲、普罗科菲耶夫第3钢琴协奏曲的唱片是他的杰作。同时也是出色的室内乐音乐家。

**加尼斯，拜伦**(*Janis,Byron*1928～)

美国钢琴家，1928年3月24日生于宾夕法尼亚州麦基斯波特。7岁被送到纽约跟随马库斯和列文涅学习钢琴，后又在列文涅的夫人罗西娜班上继续学习，成绩卓著。1937年在匹兹堡首次演出。1943年与由布拉克指挥的美国国家广播交响乐团合作，演奏拉赫玛尼诺夫第2钢琴协奏曲，开始了他演奏生涯，1944年由马泽尔指挥再次演奏此曲。霍洛维茨听了他的演奏后极为赞赏，不久他便拜霍洛维茨为师。1948年首次在纽约举行独奏音乐会；1952年又在阿姆斯特丹举行公演；1960年和1962年两次到苏联巡回演奏，获得极大成功。后来因患病被迫终止演奏，一直到1972年才恢复演奏。他演奏曲目以拉赫玛尼诺夫和普罗科菲耶夫的作品最为擅长。

**黑布勒，英格里德**(*Haebler,lngrid*1929～)

奥地利女钢琴家，1929年6月20日生于维也纳，父母是波兰人。幼年就显现出她的音乐才能，11岁在萨尔茨堡公开演奏，最初在萨尔茨堡莫扎特音乐学院学习，中途又在维也纳音乐学院和日内瓦音乐学院学习，最后在

巴黎音乐学院深造，是玛格丽特·隆班上的学生。1952年参加日内瓦国际钢琴比赛获二等奖；1954年参加慕尼黑国际钢琴比赛和日内瓦舒伯特钢琴比赛均获一等奖；1957年参加柯恩国际钢琴比赛获贝多芬奖；她录制的许多唱片获得了唱片大奖。她除了经常在欧洲、美国、苏联、日本、澳大利亚举行演奏会以外，每年都参加萨尔茨堡音乐节的演出。1971年获莫扎特金质奖章。她录制的唱片曲目包括巴赫、海顿、贝多芬、肖邦、舒曼的钢琴作品，但尤以莫扎特全部钢琴奏鸣曲、协奏曲和舒伯特的全部钢琴奏鸣曲最为闻名，是解释莫扎特和舒伯特的专家。鲜明的维也纳乐派的气质、音阶型经过句颗粒清晰、线条匀称和亲切、温暖、充满内在的热情是黑布勒的演奏风格特征。

**威森贝格，阿列西斯**(*Weissenberg*，*Alexis*1929～)

保加利亚钢琴家，1929年7月26日生于索菲亚，3岁即显露出音乐才能。1945年与以色列交响乐团合作首次登台演出。1946年考入纽约朱利亚音乐学院，师从萨马罗夫。1947年与纽约爱乐乐团指挥马泽尔及费城爱乐乐团指挥奥曼迪合作，举行多场钢琴协奏曲音乐会。1928年获列文特里特钢琴比赛一等奖，之后与世界一流的管弦乐团合作，开始在世界各地巡回演出。1956年起息影乐坛，长达10年之久。在此期间，他一面研究演奏风格一面教学，1966年复活节期间，在巴黎举行钢琴独奏音乐会，使人耳目一新，获得巨大成功。1967年应邀与卡拉扬指挥的柏林交响乐团合作，在音乐节的开幕式上演奏柴科夫斯基第1钢琴协奏曲。后来又与该团一同到美国旅行演出。威森贝格辉煌的技术和富有个性与气魄的精彩表演使他蜚声乐坛。在1974年的音乐节演出中，被舆论界称为当代最杰出的钢琴家。他的演奏曲目范围广泛，从巴赫到巴托克无所不有，并录制了很多唱片。他是为数不多的享有“萨尔茨堡终身演奏家”荣誉的钢琴家之一。



**贝尔曼，拉扎尔**(*Berman*，*Lazar*1930～)

苏联钢琴家，1930年2月26日生于列宁格勒。7岁参加青年联欢节，并第一次录制了莫扎特作品的唱片。9岁进莫斯科中央音乐学校，成为戈登威泽的学生。1948～1953年在莫斯科

音乐学院学习，毕业后又读了4年研究生。将近20年的学习生活，他一直跟随着戈登威泽教授，所以戈登威泽教授对他的演奏有着深远的影响。1940年与莫斯科交响乐团合作，演奏莫扎特*C*大调(*K*503)钢琴协奏曲。1956年获比利时伊丽莎白皇后国际钢琴比赛第5名，同年又参加布达佩斯国际钢琴比赛获3等奖。1958年首次到国外演奏，在伦敦举行了钢琴独奏会。70年代经常在国内演奏贝多芬、李斯特和俄罗斯作曲家的作品，获得一致好评。1971年接受邀请到意大利演奏大获成功。他录制的唱片在西欧也得到很高的评价。1976年录制了由卡拉扬指挥的柴科夫斯基降*b*小调第1钢琴协奏曲，名声大震。同年到美国演出同样获得辉煌成功，音乐评论家用最美好的形容词来描述他的精彩表演。他的技术高超，轻巧的触键和细致的分句、表情，揭示了作品的内容。他对19世纪的作曲家有专门的研究和偏爱。

**怀尔德，厄尔**(*Wild*，*Earl*1930～)

美国钢琴家、作曲家，1930年生于匹茨堡。他的第一个老师是沙尔文卡的学生詹森，第2个老师是佩特里。当怀尔德刚刚十几岁的时候，就与著名指挥托斯卡尼尼指挥的国家广播交响乐团合作演奏了格什温的《蓝色狂想曲》。1949年在巴黎首演了克里斯顿的钢琴协奏曲(作品43)。1970年莱维创作了一首钢琴协奏曲题献给他，并在索尔蒂指挥下，与芝加哥交响乐团合作由他首演了这首协奏曲。此外沙尔文卡的《降*b*小调钢琴协奏曲》辍演多年，由他恢复了演出。帕德雷夫斯基的《*a*小调钢琴协奏曲》，也由他与著名指挥斯托考夫斯基指挥的美国费城交响乐团合作演出。因而，他作为浪漫派钢琴演奏家誉满乐坛。1973年在伦敦举行李斯特作品独奏音乐会，他精致灵巧的触键和丰富的力度层次，获得音乐界的一致好评。怀尔德是演奏格什温钢琴作品的专家，他录制的格什温《*F*大调钢琴协奏曲》更是脍炙人口。1983年首次来中国旅行演奏和短期讲学，受到热烈欢迎，给中国听众留下深刻印象。

**布伦德尔，阿尔弗雷德**(*Brendel*，*Alfred*1931～)

奥地利钢琴家，1931年1月5日生于摩拉维亚的威森贝尔格。幼年在南斯拉夫随德泽利克学琴，1943年全家迁回奥地利。从1943～1947年一直

师从卡恩学钢琴，向密希尔学作曲。后来又在施托伊尔曼和埃德文・菲舍尔主持的钢琴高级班继续学习。从他的演奏中可以感受到菲舍尔对他的影响。1948年首次在格拉茨举行独奏会，并于同年获得布索尼钢琴比赛奖，随之闻名于奥地利。1951年与维也纳室内乐团一起到世界各地巡回演出。1960年在萨尔茨堡与维也纳爱乐乐团合作举行首演。1962年在伦敦举行6次独奏音乐会，演奏贝多芬32首钢琴奏鸣曲，轰动伦敦乐坛。1963年首次到美国巡回演出，更加巩固和建立了他作为世界著名钢琴家的声誉和地位。他知识广博，技术辉煌，对音色非常敏感，善于深入分析作品的内容，在处理装饰音和华彩乐段方面有独到之处。1960～1970年间，他每年都在维也纳举办钢琴高级班，许多钢琴家都是他的学生。1978年是舒伯特逝世150周年，他举行的舒伯特作品音乐会成为纪念活动的高潮。他还曾撰有著作《音乐的思维和事后的思索》，并作有一些钢琴曲。

**古尔德，格伦**(*Guuld*，*Glenn*1932～1982)

加拿大钢琴家，1932年9月25日生于多伦多。在多伦多皇家音乐学院学习时，钢琴师从格雷罗，作曲师从斯密特，并从西尔维斯特学管风琴。12岁毕业时得到金奖获得者的预备资格。14岁首演于多伦多，从此开始了他的演奏生涯。曲目以古典作品为主，同时开始研究维也纳近代浪漫派后期，如理查德・施特劳斯的钢琴作品。1955年首次到美国，在华盛顿及纽约举行独奏音乐会，获得听众和舆论界的一致好评。尤其是在纽约，他演奏了巴赫的《哥德堡变奏曲》，打破了独奏音乐会选曲上的惯例，他的演奏非常有说服力，因而哥伦比亚唱片公司马上邀请他将此曲录成了唱片，发行后立即被抢购一空。1956年在美国各大城市巡回演出，1957年与卡拉扬指挥的柏林交响乐团合作演出，并到苏联、以色列、英国举行独奏音乐会。古尔德在独奏音乐会的选曲方面，有其独特的怪癖，曲目从巴赫到爵士乐无所不有，这曾引起评论家的议论，但在他的演奏中，快速乐段的手指技巧、节奏、声部的力度层次以及对乐曲的理解，都毫无怪诞暧昧的表现。他录制了勋伯格的全部钢琴作品，和平常很少有人演奏的作品唱片，并在报刊上发表不少文章。1959年获柯恩－巴赫奖章；1964年多伦多大学授予他文学博士学位；1968年获加拿大最高的人文科学奖—摩尔森奖。1982年卒于多伦多。

**布朗宁，约翰**(*Browning*，*John*1933～)

美国钢琴家，1933年5月22日生于丹佛。1943年在丹佛首次演出。在洛杉矶学习的时候，他的钢琴老师是施纳贝尔的学生帕蒂逊。后来进朱利亚音乐学院，师从列文涅教授的夫人罗西娜。1954年在斯坦威钢琴百年纪念比赛中独占鳌头而开始扬名；1955年或列文特里特比赛奖；1956年在布鲁塞尔获伊丽莎白皇后国际钢琴比赛奖，而成为美国钢琴界的风云人物；1962年举行巴伯钢琴协奏曲首场演出。后来又录制了普罗科菲耶夫的另外3首钢琴协奏曲，名噪一时。他的演奏曲目以莫扎特和19世纪浪漫派作品为主。他的演奏技巧非常出色，表情细腻。作为优秀的钢琴演奏家，经常与世界一流的大乐队合作演出。



**瓦萨利，塔马什**(*Wasary*，*Tamas*1933～)

匈牙利钢琴家、指挥家，1933年8月11日生于德布勒森。童年便显现出突出的音乐才能，8岁在家乡举行第一次演奏会，后被送到布达佩斯，考进李斯特音乐学院，师从海尔纳迪和科达伊。因才华出众，毕业后留校教音乐理论。1948年参加李斯特钢琴比赛获奖后，在匈牙利政府组织的音乐会中，以钢琴伴奏的身份到各地巡回演出，他出色的伴奏得到同行们的一致好评。不久，就以独奏家的身份开始他的演奏生涯。1956年到布鲁塞尔参加伊丽莎白钢琴比赛获奖后，又随安妮·菲舍尔作短期学习，并录制了李斯特的钢琴作品唱片，受到赞扬。1960～1961年到维也纳、柏林、米兰、纽约、伦敦巡回演出，受到特别热烈的欢迎。1971年加入瑞士籍。瓦萨利，塔马什录制了大量的肖邦和李斯特的钢琴作品，也录制了德彪西的少量作品。虽然他是擅长演奏浪漫派作品的钢琴家，但他演奏的巴赫、贝多芬，特别是莫扎特的钢琴作品也有其独到之处。此外，他录制的拉赫玛尼诺夫全部钢琴协奏曲的唱片，给人们留下了深刻的印象。自1979年起，任北方交响乐团指挥。

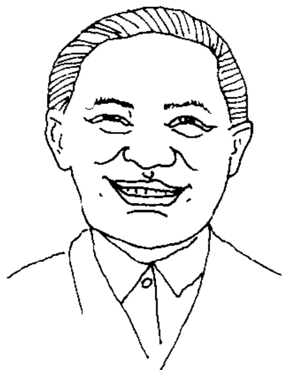
**克莱本，凡**(*Cliburn*，*Van*1934～)

美国钢琴家，1934年7月12日生于什里夫波特。3岁起随母亲练琴，一

直到1951年。4岁举行首次独奏会;1946年在休斯顿演奏;1947年获国家音乐节奖;1951年入朱利亚音乐学院,从师于罗西娜·列文涅教授,1954年毕业。从1947～1954年间,7次获得美国各种比赛奖(包括朱利亚协奏曲比赛奖和列文特里特国际比赛奖)。1958年参加莫斯科柴科夫斯基国际钢琴比赛,获一等奖而蜚声国际乐坛。因为他是在苏联发射第一颗人造卫星后,第一个在苏联获得如此巨大成就的美国人,而成为美国的宠儿,在他回纽约时,向凯旋归来的英雄一样,受到人群夹道欢迎。在他演奏的黄金时期,有着辉煌的技术和如歌的音色,善于演奏浪漫派的作品。1964年起开始热衷于指挥。1962年创立了以他的名字命名的国际钢琴比赛。

**昂特尔蒙,菲利普**(*Entremont,Philippe*1934～)

法国钢琴家,1934年6月6日生于兰斯一个音乐家的家庭,父母都是职业音乐家和专业教师。母亲是玛格利特·隆的学生,少年时先跟随母亲练琴,10岁进巴黎音乐学院,在玛格利特·隆的班上学习。12岁获视唱一等奖;14岁获室内乐一等奖;15岁获钢琴一等奖;17岁分别获玛格利特·隆国际钢琴比赛一等奖,和布鲁塞尔的比利时国际比赛奖之后,开始在欧洲各大城市巡回演出。1953年去美国与纽约爱乐乐团合作举行演奏会,获一致好评。1977年他举行了125次音乐会,60次莫扎特钢琴协奏曲音乐会。是演奏法国音乐的专家,同时也录制了许多唱片,包括拉威尔的全部钢琴作品。除了演奏之外,他也担任教学。现定居美国,经常在音乐节中举行独奏音乐会。



**傅聪**(*Fou Ts'ong*1934～)

中国钢琴家,1934年3月10日生于上海。父亲傅雷是学识渊博的文艺翻译家,傅聪的艺术倾向是在这富有教养的家庭薰陶下培养起来的。3、4岁时起便喜好古典音乐及文学,8岁开始学习钢琴,1948年以前,师从意大利钢琴家兼指挥帕奇。在父亲的教诲和影响下,读了许多中国历史书籍、古典文学名著,获得了对中国文化传统的广泛知识和素养,为其日后的艺术创造奠定了根基。1953年参加布加

勒斯特国际钢琴比赛，获三等奖。1954年去波兰学习，1955年参加在华沙举行的第5届国际肖邦钢琴比赛，获三等奖和玛祖卡特别奖，同年得到华沙音乐学院奖学金，在杰维耶茨基教授班上深造。1958年在英国定居，不久加入英国籍，并开始了他的演奏生涯。他的足迹遍及欧洲、美国、澳大利亚、日本、南美等地。他才华横溢，学识渊博，触键精致而富有音色变化，充满诗人气质，有"钢琴诗人"的美誉。傅聪凭借自己具备的对中国文化传统的深厚素养，常以中国传统的哲学、诗词、伦理、美术等方面的理论观点和艺术表现手法，去理解、解释西方音乐家的作品，因而，他的演奏形成了他在钢琴表演艺术方面卓然一家的艺术特色。他的曲目很广，擅长演奏莫扎特、肖邦、德彪西的钢琴作品。对亨德尔和斯卡拉蒂钢琴作品的诠释也有其独到之处。1982年中华人民共和国中央音乐学院，聘请他为钢琴名誉教授。他经常回中国举行独奏音乐会和钢琴教学讲座。

**弗拉格尔，马尔科姆**（*Frager，Malcolm*1935～）

美国钢琴家，1935年1月15日生于圣路易斯。曾在圣路易斯、纽约以及在枫丹白露的美国音乐学院求学。1941年首次举行个人独奏音乐会；1945年在圣路易斯举行协奏曲的首场演出；1952年首次在纽约演出。1949～1955年在纽约又随弗里德伯格学习6年，后来进哥伦比亚大学专攻俄文，1957年毕业。1959年参加列文特里特国际钢琴比赛获奖；1960年又获比利时伊丽莎白皇后国际钢琴比赛一等奖，从此开始了他的演奏生涯。1959年在欧美巡回演出；1963年去拉丁美洲并第一次去苏联举行独奏音乐会；1968年到亚洲；1969年到澳大利亚旅行演奏。他演奏莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼的作品感情热烈而亲切；演奏19世纪后期的大型作品时，则坚强而有气魄；演奏巴托克、普罗科菲耶夫的作品时又以特殊的理解力，用独特的韧性来处理。他对于寻找作品的原版特别感兴趣，发现并演奏了柴科夫斯基降*b*小调钢琴协奏曲的初稿。他对钢琴发展史极感兴趣，曾用海顿、莫扎特时代的钢琴演奏自己的作品。

**奥格登，约翰（安德鲁·霍华德）**（*Ogdon. John* 〈*Andrew Howard*〉1937～）

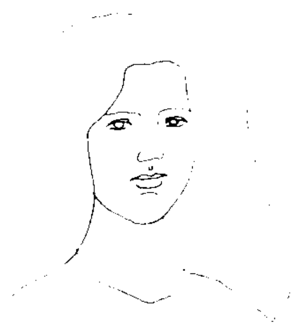
英国钢琴家、作曲家，1937年1月27日生于曼斯菲尔德。1945年在曼彻斯特皇家音乐学院学习，他的老师先后有埃林森、马休斯、佩特里·卡博什等。一次偶然的机会，奥格登代替一位生病的独奏者，几乎以视奏的方式演奏了勃拉姆斯降 *B* 大调钢琴协奏曲获得成功，并引起人们的注意。1958年首次在伦敦演奏布索尼的钢琴协奏曲大获成功。1961年参加李斯特国际钢琴比赛获奖，第二年又参加柴科夫斯基国际钢琴比赛与阿什克纳济并列第一名，因而蜚声世界乐坛。奥格登的演奏曲目广泛，从维也纳古典乐派到19世纪浪漫乐派，以及斯拉夫作曲家和20世纪的现代派作品无所不有。但尤以演奏李斯特、布索尼阿尔康的作品最为出色。他的演奏技巧辉煌灵巧，兴趣广泛，只要他感兴趣的作品他都演奏，这是他音乐生活中最可贵的一点。也写有一些钢琴协奏曲等作品。

**阿什克纳基，弗拉基米尔**（*Ashkenazy，Vladimir*1937～）

俄国钢琴家、指挥家，1937年7月6日生于高尔基城。6岁开始学琴，8岁在莫斯科登台演奏。进入莫斯科中央音乐学校后，在宋巴蒂安班上学习10年。1955年升入莫斯科音乐学院，师从列夫·奥博林教授，同年参加第5届华沙国际肖邦钢琴比赛，获二等奖；1956年获比利时伊丽莎白皇后国际钢琴比赛一等奖。1958年到美国旅行演奏，极受欢迎。1962年参加第二届柴科夫斯基国际钢琴比赛，与英国青年钢琴家奥格登，约翰并列第一名。1963年到伦敦举行演奏会，获得巨大成功，遂定居英国。1968年又移居冰岛，1971年在冰岛被授予“鹰”勋章，1972年入冰岛籍。阿什克纳基的演奏既有智慧正直的气质，又有热烈诚恳的感情，对音色非常敏感，手指技术高超，一向以完美的典范著称，堪称当代俄罗斯钢琴家的杰出代表。他的演奏曲目范围很广，对于莫扎特、贝多芬、肖邦的作品有深刻的理解，而对于俄罗斯作曲家，如斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、普罗科菲耶夫的作品尤有独到的见地。他录制的唱片甚多。近年来除举行演奏会外也开始涉足指挥领域。是本世纪50年代后期成长起来的一代最优秀的钢琴家之一。1995年10月来中国举行独奏音乐会和讲学，让中国听众大饱耳福。

**毕肖普，科瓦切维奇**（*Bishop，kovacevich*1940～）

在英国定居的南斯拉夫血统的美国钢琴家，1940 年 10 月 17 日生于洛杉矶。1948 年起师从肖尔，1951 年在旧金山首次公开演出。1959 年在巴黎师从迈拉·赫斯，1961 年在伦敦举行独奏音乐会获得巨大成功，曲目包括贝多芬的《狄亚贝利变奏曲》，这首变奏曲是考验一个演奏家能否控制宏伟结构作品的试金石，他在演奏这首作品时一气呵成，触键透明清澈，敏感细致。是贝多芬作品最优秀的演奏家之一。1969～1970 年又在伦敦举行了一系列莫扎特钢琴协奏曲音乐会。作曲家贝奈特、理查德·罗德尼都有协奏曲题献给他，这些作品也都是由他来首演。他录制的巴托克和斯特拉文斯基钢琴作品的唱片，获得了爱迪生奖。此外他还编辑出版了舒伯特的歌集。1975 年以前，他一直用斯蒂芬·毕肖普的名字，1975 年以后才用现在的名字。



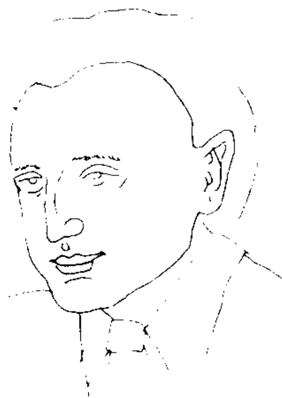
**阿尔赫里奇，玛尔塔**（*Argerich*，*Martha*1941～）

阿根廷女钢琴家，1941 年 6 月 5 日生于布宜诺斯艾利斯，5 岁首次登台演出。1946 年师从斯卡拉穆佐，接受严格训练。1949 年多次参加公开演出。他的演奏得到钢琴家阿劳、巴克豪斯、吉泽金、阿图尔·鲁宾斯坦的一致赞赏。1955～1957 年在维也纳师从古尔达，后来在日内瓦又拜利帕蒂夫人和马加洛夫为师。1957 年在波尔萨诺举行的布索尼国际钢琴比赛中获奖，同年又获日内瓦国际钢琴比赛一等奖。1960 年又从米凯兰杰利学习，1964 年又随阿什克纳济深造。1965 年在华沙第 7 届国际肖邦钢琴比赛中，获一等奖。波兰唱片公司在现场录制她演奏的肖邦 *e* 小调钢琴协奏曲的唱片，使她扬名四海。之后又陆续录制了肖邦、普罗科菲耶夫、拉威尔、李斯特的钢琴协奏曲，和拉威尔的《夜之幽灵》、斯特拉文斯基的《婚礼》以及巴托克作品的唱片。阿尔赫里奇的演奏风格浪漫豪放，被人称为“音乐的女大祭司”。她的演奏即有热烈奔放的一面，也有内在沉思的诗意以及阴沉忧郁的格调。她的技巧过人，音色铿锵有力，光彩照人，不愧为当代杰出的女钢琴家。她曾两次退出舞台，1960 年年方 19 岁时，因演出过多而第一次退出舞台继续学习。恢复演奏后，每年在音乐节中的演出，仍不下百场；1974 年因结婚生子第二次退出舞台，定居伦敦。1976 年又重新恢

复演奏。每次复出她都用她那富有活力和动力感的演奏，带给人们更成熟的艺术表现和新的艺术成就。

**齐栋，罗贝尔托**(*Szidon，Roberto*1941～)

巴西钢琴家，1941年生于巴西阿雷格里港。父母从匈牙利移民到巴西。5岁时对钢琴发生浓厚的兴趣，但因遭到父母的反对而主要靠自学。由于他天赋极好又有一双好手，使他很容易克服各种技术困难。他有着超人的记忆力，能讲7国语言。8岁举行第一次钢琴演奏会，节目中有简化的李斯特第2首狂想曲。后来师从李斯特的学生昂索格的学生瓦恩克，因此他自认为是李斯特的第三代弟子。由于患有精神病的老师对他演出成功产生嫉妒，使他愤然停止了学习，进入普通中学。毕业后升入大学学医，但同时继续学习作曲和音乐理论。大学毕业后，在军队担任少尉军医官。由于本性酷爱音乐，不久便辞去了军医官的职务专心学音乐。在纽约他考入阿劳举办的钢琴学校，在卡博什钢琴高级班学习。同时在哥伦比亚大学讲授巴西音乐。还录制了维拉·洛博斯和那扎雷特钢琴作品的唱片。1969年经他作曲老师浮士德推荐，在德国唱片公司录制了拉赫玛尼诺夫、普罗科菲耶夫和斯克里亚宾的钢琴奏鸣曲。后来又录制了艾夫斯、格什温、麦克道尔的钢琴作品和斯克里亚宾全部钢琴奏鸣曲。他的技术无懈可击，但从不炫耀。他对一些大演奏家的演奏有不同的看法，但力图走他自己的路。他那热烈生动的指触，丰富变化的音色和优美起伏的抒情性，证明他的演奏属于浪漫派的传统风格。在演奏近代作品中，他以深刻的洞察力把浪漫派的传统与现代派的概念结合起来，有说服力地表达出作品的内容与结构。评论家们认为，他有着超人的技巧、艺术的智慧、个性和准确的理解力。



**波利尼，毛里齐奥**(*Pollini，Maurizio*1942～)

意大利钢琴家，1942年1月5日生于米兰。洛那蒂是他的启蒙老师，9岁登台演奏，后来又师从维杜索。1957年在米兰演奏肖邦练习曲，引起舆论界的注意。1959年毕业于米兰音乐学院，1960年参加第6届国际肖邦钢琴比赛，他是89名各国选手中最年轻的一个，经

过激烈的竞争终于获得第一名，因而闻名全球。获奖后与著名指挥和乐队合作到欧洲各国巡回演出。之后又拜米凯兰杰利为师继续深造。米凯兰杰利除了要求他在古典作品方面更加精益求精之外，还在现代作品方面扩大他的视野，要求他弹奏勋伯格的全部钢琴作品和普罗科菲耶夫和斯特拉文斯基的主要钢琴作品。1974 年庆祝勋伯格诞辰 100 周年，他在几个国家的首都举行勋伯格钢琴独奏作品音乐会。他的技巧完美、发音清晰、爽朗，富戏剧性，不论演奏古典作品还是“先锋派”作品都具有极高水平，是当代杰出的钢琴演奏家之一。1972 年起在基贾娜音乐学院钢琴高级班任教。录制的唱片有肖邦练习曲等。

**波米埃，让－贝尔纳**(*Pommier*, *Jean－Bernard*1944～)

法国钢琴家，1944 年 8 月 17 日生于贝齐埃尔。幼年时的钢琴老师是纳和艾斯托明，1958 年进巴黎音乐学院，1961 年毕业时获一等奖，1962 年参加莫斯科柴科夫斯基国际钢琴比赛，获一等荣誉奖。之后到欧美、日本等地广泛进行演奏活动，并多次到苏联举行钢琴独奏音乐会。1971 年在卡拉扬的指挥下，在萨尔茨堡演奏莫扎特的钢琴协奏曲。1972 年又与卡拉扬指挥的柏林爱乐乐团合作，演出钢琴协奏曲。1973～1974 年与纽约爱乐乐团和芝加哥交响乐团合作，演出钢琴协奏曲。此外他与北方交响乐团合作在英国演奏莫扎特的钢琴协奏曲时，担任指挥兼独奏。同时他还是一位室内乐演奏家。

**莫基列夫斯基，伊捷尼**(*Mogilewsky*, *Evgeny*1945～)

苏联钢琴家，1945 年 9 月 16 日生于敖德萨。1952 年入敖德萨音乐学校学习，由在本校任教的母亲莫基列夫斯卡娅教他钢琴。9 岁登台演奏，11 岁在卡巴列夫斯基钢琴协奏曲中担任独奏，被视为神童。1963 年入莫斯科音乐学院，在涅高兹教授班上学习。1964 年参加伊丽莎白皇后国际钢琴比赛获一等奖，因而蜚声乐坛。同年涅高兹教授去世，他又先后师从涅高兹教授的儿子斯塔尼斯拉夫・涅高兹和扎克。1969 年音乐学院毕业后继续攻读研究生，1971 年毕业。1966 年由于他精彩的演奏活动，英国授予他科恩金质奖章。他除了在苏联进行广泛的演奏活动之外，也经常在世界各地巡回演出。

是苏联钢琴学派最年轻一代的突出代表。他的演奏生动而有深度,技巧辉煌。从1972年起在莫斯科音乐学院任教。1974年和1976年曾两次到日本举行钢琴独奏音乐会,博得一致好评。

**卢普,拉杜**(*Lupu*,*Radu*1945～)

罗马尼亚钢琴家,1945年11月30日生于加拉茨。6岁开始学琴,12岁登台演奏,他的老师是穆济切斯库。1963年获奖学金到莫斯科音乐学院师从涅高兹教授,1964年涅高兹教授去世后,又由其子斯塔尼斯拉夫·涅高兹教他。1966年获凡·克莱本国际钢琴比赛一等奖;1967年获埃内斯库比赛奖;1969年毕业又获利兹国际比赛一等奖。获奖后到伦敦举行钢琴独奏音乐会,获极大成功。他演奏曲目主要以19世纪浪漫派作曲家舒伯特、勃拉姆斯、舒曼的作品为主,莫扎特和贝多芬的作品也是他的保留曲目。他的演奏风格精致抒情、音色圆润,演奏的精彩之处充满着诗情画意。1984年春欧洲共同体青年交响乐团来中国旅行演奏,他作为钢琴独奏家演奏了勃拉姆斯第1钢琴协奏曲和贝多芬第3钢琴协奏曲,获得中国音乐界的一致好评。

**瓦茨,安德烈**(*Watts*,*Andre*1946～)

美国钢琴家,1946年6月20日生于纽伦堡。父亲是黑人士兵,母亲是匈牙利人。童年时由母亲教他弹琴,7岁全家迁往菲拉德尔菲亚州,不久他考入费城音乐学院,在罗比纳教授班上学习,9岁时在费城乐团儿童音乐会上,演奏海顿*D*大调钢琴协奏曲使他初露锋芒。1963年一次偶然的机会,瓦茨代替因故不能演奏的古尔德,与伯恩施坦指挥的乐队合作,演奏李斯特降*E*大调钢琴协奏曲,结果获得成功,这成为他演奏生涯的转折点,并在舆论界传为美谈,从此他的名声仅次于美国年轻钢琴家克莱本。为了深造,他又到巴尔的摩皮博迪音乐学院拜弗莱谢尔为师,使他的音乐才能和技术更趋于成熟和完美。他的曲目除少量斯卡拉蒂、贝多芬、莫扎特的作品外,也演奏一些浪漫派从舒伯特到拉赫玛尼诺夫的作品,尤其是演奏李斯特、肖邦与勃拉姆斯作品的卓越演奏家。从1973年起开始在英格兰中南部伯克郡音乐中心任教。

**佩拉西亚，默里**（*Perahia，Murray*1947～）

美国钢琴家、指挥家，1947年4月19日生于纽约。5岁开始学琴，第一个老师是海恩。1966年进纽约曼纳音乐学院，师事巴尔萨姆学钢琴，同时学作曲与指挥。1968年从霍绍夫斯基学习，1972年获利兹国际钢琴比赛奖，因而开始扬名，同年与纽约爱乐乐团合作演出钢琴协奏曲，1973年在伦敦伊丽莎白音乐厅举行独奏会获辉煌成功。他有着精湛的技术，在演奏19世纪浪漫派作品某些技术艰难的段落中，给人以毫不费力的轻松感，尤其是他透明的音色和自然、多层次的细腻的抒情分句，充分显示出他杰出的音乐才能。他还录制了肖邦和舒曼的作品，和莫扎特、门德尔松的钢琴协奏曲唱片。在莫扎特协奏曲中，他独奏并兼指挥。此外，他也是优秀的室内乐演奏家和出色的钢琴伴奏家。



**吉麦尔，克卢斯廷**（*Zimermann，Krystien*1956～）

波兰钢琴家，1956年5月12日生于扎布热。在卡托维兹音乐学院雅辛斯基班上学习钢琴，1973年参加全国贝多芬钢琴比赛获第一名，1974年，参加全波兰普罗科菲耶夫钢琴比赛又获第一名。1974年毕业后，在华沙举行音乐会甚得好评。1975年参加第9届国际肖邦钢琴比赛获第一名，他是继车尔尼－斯特凡斯卡和哈拉塞维奇之后，第3位获国际肖邦钢琴比赛第一名的波兰钢琴家，而且是历届国际肖邦钢琴比赛第一名获得者中最年轻的一个。获奖后到罗马、布拉格、伦敦、布鲁塞尔、阿姆斯特丹、维也纳、哥本哈根等地巡回演出，均获巨大成功。他的演奏感情丰富并富有新鲜感。在他录制的大量唱片中，以肖邦的钢琴作品为主。

# 第三部分　钢琴在中国

钢琴在中国已成为越来越受欢迎的乐器，有人考证说，在中国有五百万人在学习钢琴。用钢琴来开发儿童的智力，在中国城市的百姓家已成为时尚，更有很多文章在谈论 20 世纪 70 年代后，在中国几度掀起的“钢琴热潮”，而且这个热潮越来越热，有增无减。中国已成为世界上钢琴销售量的超级大国，同时，中国的钢琴教学水平、钢琴演奏水平以及钢琴制作水平等都在飞速的进步，令当今世界刮目相看。

钢琴这一乐器真正进入中国只不过一百多年的时间，关于钢琴何时进入中国这一问题，研究家们已争论了半个多世纪，直至今日仍没有定论。据《利玛窦中国札记》一书记载，是在 1601 年由意大利传教士利玛窦（1552～1601）在北京献给皇帝明神宗的一架古钢琴，，这架古钢琴后来专供北京皇宫收藏和内宫赏玩之用。现此琴已无影无踪，至于这是一架什么样的古钢琴，谁也说不清楚。直到 19 世纪初叶，西欧的钢琴音乐已经进入了浪漫主义的鼎盛时期，这时，中国才有由外国传教士带来的钢琴。

钢琴进入中国以后，中国的作曲家们创作出大量的钢琴音乐作品。据现有资料所见，由中国音乐家创作的第一首钢琴曲乃是萧友梅作于 1916 年的钢琴曲《哀悼引》（*Op*. 24）。

萧友梅（1884～1940）是中国近代较早从事专业音乐创作的作曲家，他毕生坚持不懈地致力于发展中国音乐教育事业。他力主学习西洋音乐发展的经验，并具体着手创建专业音乐院校，还编写了许多教材，其中就包括《钢琴教科书》（1925 年）。并创作了大量的音乐作品。进入 20 世纪 30 年代后，又有一些中国作曲家的钢琴作品问世，贺绿汀的《牧童短笛》是这一时期的代表性作品。

贺绿汀（1903～）中国著名的作曲家、音乐教育家。他在 60 多年的音乐艺术生涯中，将自己的音乐活动和人民的革命斗争紧密地结合在一起，创作了大量的不同风格的音乐作品。《牧童短笛》是贺绿汀优秀的钢琴作品之一．

创作于1934年。当年欧洲著名作曲家亚历山大·齐尔品来中国征集中国风格作品时，曾举办了“中国作品比赛”，贺绿汀当时正在上海国立音专求学，他以《牧童短笛》应征并获头奖。此后，齐尔品把这首钢琴曲带到欧洲亲自演奏并在日本出版。从此，这首钢琴曲闻名国内外，成为钢琴家们常备的曲目。乐曲主要描写一个牧童骑在牛背上悠闲地吹着笛子，在田野里漫游，其天真无邪的神情非常令人喜爱。中段是中国传统的民间舞蹈，用欢快的节奏和旋律写成，与前后两段形成鲜明的对比。最后是第一段的再现。这首乐曲采用民间风味的主题，优美动听的曲调，使之成为一首具有浓郁的民族风格的钢琴曲。这首钢琴曲，是中国近代钢琴音乐创作上具有创造性的优秀范例。

由江定仙作曲的钢琴曲《摇篮曲》获得了“中国作品比赛”的二等奖。江定仙(1911～)是中国著名作曲家、音乐教育家。1930～1934年在上海国立音专随黄自学理论作曲，建国后一直在中央音乐学院工作。《摇篮曲》一开始由左手在低音区轻轻地奏出摇篮晃动的节奏，之后右手奏出优美如歌的主题旋律。中间部分是第一部分的变化发展，将乐曲作进一步的深化。最后是第一部分的变化再现，以加花变奏的手法奏出原调的主旋律，乐曲结束在甜蜜、梦幻般的意境中。

1936年江文也随齐尔品从日本到北京旅行，对北京这座古城留下了十分深刻的印象，创作了钢琴曲《小品16首》。

江文也(1910～1983)生于中国台湾省台北市，是中国著名作曲家、教育家。1923年赴日本求学随日本著名作曲家山田耕筰学习作曲。1938年回到祖国，中华人民共和国成立后任中央音乐学院作曲系教授，他的一生创作了丰富的作品。钢琴曲《小品16首》是他早期的作品，当时，现代派风格正影响着整个音乐创作，但他接受的却是走向民间、回到民间的音乐思想，并写下了许多富于中国民间音乐风格的作品。这个小品集的16首作品相互间既有联系，又可独立成章，其中9首没有标题，其它7首有标题：《嫩叶》，《卖糖小贩的金芦笛》、《墓碑铭》、《难以忘记》、《黄昏的二胡声》、《琵琶》、《北京正阳门》。乐曲中吸收了巴托克、法国“六人团”等现代音乐的作曲技法，但也十分鲜明地表现出自己的独创性。其中包括多调性写作手法的运用、无调性写作方法的运用、二、四、五度和声的运用。此曲在1936年威尼斯第4届国际现代音乐节上竞赛入选，是中国作曲家较早参加国际比赛的第一部钢琴作品。

中国钢琴曲的创作辉煌时期，应该说是在中华人民共和国成立之后，现将具有代表性的钢琴音乐作品简介如下：

丁善德的《儿童组曲》*Op*. 9

丁善德是中国著名的作曲家、钢琴家、音乐教育家。1935 年毕业于上海国立音乐专科学校，后随俄罗斯钢琴家查哈罗夫学习钢琴，并从黄自学习配器和作曲。1947 年入法国巴黎音乐学院学习，从师于布朗热和奥涅格。他曾担任过舒曼国际比赛、第 6 届肖邦国际钢琴比赛以及比利时伊丽莎白国际音乐比赛的评委，并多次出国访问。除其它形式的音乐作品之外，他创作过很多钢琴作品。

《儿童组曲》是丁善德为儿童谱写的钢琴小品，标题为《快乐的节日》，创作于 1953 年。其中包括各有标题的 5 首小曲。这首乐曲以简洁、洗练的手法，描绘出儿童们健康活泼、聪明伶俐的形象。①《郊外去》，描写孩子们在大自然的怀抱中悠然自得的神情；②《扑蝴蝶》，描绘了孩子们追逐蝴蝶时的生动画面；③《跳绳》，是一首活泼并带有谐谑情趣的乐曲，节拍变化频繁；④《捉迷藏》，用各种音乐表现手段生动地刻划了孩子们在捉迷藏时的有趣情景；⑤《节日舞》，是孩子们的节日舞，其中充满了孩子们天真、喜悦的舞蹈气氛。这组乐曲在国内外颇有影响，1981 年 3 月香港艺术节钢琴比赛中，《捉迷藏》被指定为必弹曲目。

丁善德的《中国民歌主题变奏曲》(*Op*. 4)

这是丁善德留法期间的作品，作于 1948 年。丁善德在 1947 年赴巴黎音乐学院深造临行时，一位中国共产党地下党的同志送给他一首藏族民歌的曲谱，希望他记住自己的祖国，记住人民。他非常珍惜这份曲谱，并用这首藏族民歌创作了这首钢琴曲，表达自己对祖国的思念之情。全曲由主题和 5 个变奏组成，第 1 变奏恬静优美；第 2 变奏绚丽多彩；第 3 变奏轻盈活泼；第 4 变奏温柔娴静；第 5 变奏生气勃勃。当他自己亲自在法国广播电台作首次公演后，此作品广为流传。

瞿维的《花鼓》

瞿维是中国著名的作曲家，1933年入上海新华艺专师范系学习音乐、美术。1955年去莫斯科柴科夫斯基音乐学院作曲系进修，回国后任上海交响乐团作曲。钢琴曲《花鼓》作于1946年，乐曲的旋律通俗易懂，节奏明快活泼，具有浓厚的生活气息和鲜明的民族风格，反映了人们欢乐的歌舞场面和愉快的心情。锣鼓的节奏音型贯穿全曲，乐曲的第一主题采用安徽民歌《凤阳花鼓》的旋律，描绘了身背小鼓手拿小锣的人们，在秧歌场上欢快对唱的场面。第二主题是《茉莉花》的音调，体现人们对美好未来的憧憬。再现部用复调手法，并吸收中国民间的加花形式，将乐曲推向高潮，展示出一幅欢乐的图画。

### 黄虎威的《巴蜀之画》

黄虎威是中国著名的作曲家，这是他50年代创作的钢琴组曲，其中包括用四川民歌旋律而成的6首小曲。每一首小曲都象一幅风景画或风俗画，表达了作者对巴山蜀水自然景色的赞赏和对家乡的热爱。①《晨歌》，旋律出自蒲江民歌《割草歌》，短小、精练描写山区清晨的景色，像一幅清淡的水墨画；②《空谷回声》，旋律采自藏族民歌《山上的积雪，好似一朵花》，运用钢琴的力度对比、踏板、音色变化，在不同的层次上表现了空谷回声，其中平行三和弦的运用为这种回声增添了色彩；③《抒情小曲》，采用江油民歌《隔河望见姐穿青》的旋律，这是一首情歌对唱，曲调质朴；④《弦子舞》，乐曲用阿坝地区藏族的民间歌舞，富于律动；⑤《蓉城春郊》，是民歌《大河涨水》的旋律，描绘了川西平原的春色。⑥《阿坝夜会》，这是一首歌唱幸福生活的民歌。全曲的节奏火热粗犷，旋律活跃欢快。

### 陈培勋的《广东音乐主题5首》

陈培勋1921年出生于香港，中学时从管风琴家福特和史密斯学习钢琴和作曲理论。1939年入上海国立音专作曲系学习，中华人民共和国成立后在中央音乐学院任作曲系教授，是中国著名作曲家、音乐教育家。《广东音乐主题5首》是陈培勋根据广东小调和广东乐曲改编的钢琴独奏曲。乐曲在保持广东音乐的艺术特色基础上，发挥了钢琴演奏的特点，是十分生动而又别具一格的优秀作品，在国内外受到广泛的欢迎。①《卖杂货》，取材于同名小

调的加花谱，节奏生动活泼，粗犷奔放，中间是一段清新优美的抒情小调《梳妆台》，与前后两段形成对比。②《思春》，旋律来自广东小调《玉女思春》和《寄生草》，乐曲将原来小调的哀怨的情调改变成乐观的情绪，表现出春天到来时的愉快心情。开始是锣鼓节奏，之后引出轻快的主题，中间段是优美的曲调，在宁静中表现年轻人对幸福生活的向往。③《旱天雷》，根据同名粤曲改编，保留了原曲的乐思和流畅悦耳的旋律，但在和声色彩上有所创新。④《双飞蝴蝶》，原是在广东音乐中流传较久的器乐曲，经常与另外两首小曲《水仙花》和《柳青娘》联在一起演奏，因每一句都反复一次，成双成对，故有双飞之称。改编后使之成为主题变奏曲，采用《双飞蝴蝶》和《水仙花》的主题作为变奏的基础，各段的变奏采用原曲各种不同类型的加花，运用变奏形式和展开手法加以发展。⑤《平湖秋月》，这是一首非常典雅的乐曲，根据广东器乐曲改编。运用钢琴丰富的织体，特别是多种琶音音型，刻意描绘了西湖的秀丽风光。

桑桐的《内蒙民歌主题小曲 7 首》

桑桐是中国最早运用西方现代作曲技法进行创作的作曲家之一，也是对民族音调和声手法造诣很深的作曲家、音乐理论家。1941 年考入上海国立音专作曲系，后因病辍学，1946 年再次考入上海国立音专，先后师从德国教授弗兰克尔及许洛斯学习作曲理论。《内蒙民歌主题小曲 7 首》是桑桐于 1953 年以内蒙民歌旋律为基调创作的各有特性与情趣的 7 首钢琴小品。①《悼歌》，旋律取自民歌《塞很》和《丁克尔扎布》，开始是朗诵调的风格，表现一位英雄临终的遗言，副歌是群众合唱悲壮的悼歌，最后在无限沉痛的缅怀中结束。②《友情》，采用民歌《满冻通拉格》和《四海》的曲调，歌颂真诚、永恒的友谊。③《思乡》，主题来自民歌《兴安岭》，表现游子思念家乡和亲人的深情。④《草原情歌》，曲调源自民歌《小情人》，用变奏的手法，表现了青年想念自己心爱的人儿时那种委婉而热烈的情绪。⑤《孩子们的舞蹈》，旋律来自民歌《丁朗彬》和《崩博莱》，描写孩子们天真烂漫，活泼可爱，载歌载舞的形象。⑥《哀思》，民歌的原名为《思乡》，乐曲经过作曲家较大的改变，表现哀痛的心情。⑦《舞曲》，主题采用民歌《莫德格昂嘎》，经改编后变为生动活泼、豪放有力的舞曲。中段曲调是创作的，表现少女优美的独舞形象。最后乐曲进入

欢腾热烈的群舞场面。这首作品曾获1957年世界青年联欢节创作比赛铜质奖。

### 朱践耳的《流水》(前奏曲第2号)

朱践耳是中国著名的作曲家,他中学时就自学作曲,中华人民共和国成立后,先后在上影、北影、新影、上海歌剧院、上海交响乐团任专职作曲。1955年去莫斯科柴科夫斯基音乐学院学习作曲。钢琴曲《流水》(前奏曲第2号)是朱践耳受中国古琴曲《流水》的启发而创作的。乐曲以云南民歌《小河淌水》的曲调为素材,一开始是潺潺的小溪,后逐渐变成大河。乐曲的中段汹涌澎湃,有冲破一切阻挡之势,表现旺盛的生命意志。主题再现时那色彩性的和弦,犹如五彩缤纷的夕阳映在金色水面上,象征着对幸福生活的赞美。结束时河水流向美好的远方。

### 汪立三的《蓝花花》

汪立三在钢琴音乐的创作上作了多方面的努力和探索,他曾先后入四川艺术专科学校和上海音乐学院作曲系学习,在学习时创作了钢琴曲《蓝花花》和《小奏鸣曲》等等。这首钢琴曲曾获1953～1954年度上海音乐学院学生创作优秀奖。乐曲主题采用陕北民歌《蓝花花》的旋律,全曲用类似叙事曲的结构手法,在不长的篇幅里概括表现了民歌的基本内容。乐曲一开始即以简练的手法呈示抒情性的主题,刻划了温柔、美丽的陕北农村姑娘蓝花花的形象。之后主题以变奏手法加以发展,节奏渐渐活跃起来,在第二变奏时音乐发生了戏剧性的变化,出现用强奏弹出的不协和和弦,打断了乐思的正常发展,使人联想起蓝花花的悲惨命运。中段钢琴在高音区奏出强烈而急促的音调,表现蓝花花挣脱魔爪而出逃的情节。在乐曲的高潮中,蓝花花的主题以较快的速度再现,表现了蓝花花追求自由的坚强性格。最后再次强奏出不协和和弦音调,将乐曲引向悲剧性的结尾。

### 刘庄的《变奏曲》

刘庄是中国著名女作曲家,1950年入上海音乐学院作曲系学习,师从丁善德、桑桐、邓尔敬教授。1970年任中央乐团专业作曲。这首钢琴的《变奏

曲》作于1956年，乐曲主题是一首山东民歌《沂蒙山好风光》。变奏曲保持了原民歌的舒展、优美、纯朴的性格。运用严格变奏思维指导下的自由变奏原则，使乐曲得到了充分的展开。除主题和结尾之外，中间有8个变奏，整曲可分为4个部分：①主题，变奏一、二、三。这部分富于歌唱性，朴素、明朗、犹如诉说家乡的美丽景色，内心充满无限的幸福。②变奏四、五、六。这部分采用了主题旋律的"倒影"手法，与前部分的变奏三形成了对比。音乐由抒情逐渐转向变奏六和弦式的乐句，在高音区显得十分明亮、有力，将乐曲的情绪推向高潮。③变奏七。这段变奏是双手连续快速地弹奏三连音，左手单音重弹的旋律十分突出。乐曲的力度对比非常细致，调性的变换随着情绪的起伏而变化，显得非常自然。④变奏八、结尾。这部分是再现主题性质的终曲。采用变化再现的创作技巧，使乐曲比一开始显得更为抒情、优美。

### 王建中的《梅花三弄》

这首钢琴曲由作曲家王建中创作于1972年。音调上基本取自古琴曲《梅花三弄》但有所发展。全曲大致保持了古琴曲的十段结构布局。第一段相当于引子，钢琴奏出的中低音区的和弦音响，令人感到有寒冬的气息。第二、四、六段为反复出现的基本主题。作者注意发挥钢琴的丰富手段以深化音乐形象的表现，第一次主题呈示仅采用简捷流畅的伴奏音型，以表现梅花清新秀丽的形象；第二次呈示转由左手演奏，右手在高音区以晶莹透亮的双音衬托梅花高洁如玉的品格；第三次呈示由 $F$ 大调转为明亮的 $E$ 大调，在分解和弦伴奏下出现旋律，犹如在寒风中傲然挺立着一支红梅的英姿。在原曲第七、八、九段的基础上贯穿发展形成全曲中的高潮段落，乐曲有较大的展开。钢琴以丰富的织体变化、宏大浩瀚的气势，奏出宽广而欢乐的旋律，仿佛使人看到春回大地、山花烂漫的美好景象。第十段在一曲柔和甜美的音乐作结束后，在高音区如同回声般地再现了基本主题的片断。

### 黎英海的《夕阳箫鼓》

黎英海1948年毕业于南京国立音乐院，中华人民共和国成立后在上海音乐学院及中国音乐学院任教，是中国著名的作曲家、音乐理论家。对中国多声部音乐的民族风格问题进行过富有成果的探索。钢琴曲《夕阳箫鼓》是

他根据琵琶古曲《夕阳箫鼓》改编的，基本保持了原曲的音乐形象与古朴、典雅的传统风格。全曲分为十段：第一段相当于引子，钢琴轻声奏出模仿鼓声、箫声与水声的音响；第二段在左手八度音响的和应下，右手奏出乐曲的基本主题，有轻巧、委婉而带有江南风味的旋律，衬托出清淡悠远、富于诗情画意的意境；三～五段对基本主题作自由的变奏。钢琴时而奏出清脆的八度音响，时而奏出潺潺流水般的模仿古筝的琶音音型，时而又使人听到像琵琶"轮指"般的钢琴颤音，这三次变奏色彩变化丰富，有浓郁的民族风格。第六段是全曲唯一的对比性段落，在中音区奏出的新旋律平稳而流畅，左手奏出的空五度和音犹如夜空中飘荡的钟声。第七～九段在这三次变奏中，主题性格发生变化。在古曲的基础上，对音调作了一些发展，特别是第八段加强柔中有刚的力度处理，第九段采用琶音、颤音及托卡塔手法，使形象更为丰富。第十段通过一段经过性的段落引出相当于终曲的段落，基本主题由左右手交替奏出，并不间断地引向尾声。

储望华的《春江舟影》

储望华1952年入中央音乐学院附中，主修钢琴，1956年以后转修理论作曲，1958年入中央音乐学院钢琴系，同时学习作曲。1982年赴澳大利亚学习。储望华的创作，为发展中国钢琴音乐作出了努力。钢琴曲《春江舟影》作于1979年，这是一首船歌，乐曲始终贯穿着模拟小船荡漾摆动的节奏与织体音型。乐曲开始的引子，描绘了山明水秀的景色，主题旋律富于歌唱性，节奏较自由，乐句中的装饰音，具有洞庭山歌的风格。乐曲到高潮时，犹如小船沿江而下，来到一望无际的浩瀚江面。最后乐曲在静谧的气氛中结束。

《青年钢琴协奏曲》

这首协奏曲由潘一鸣、黄晓飞、刘诗昆、孙亦林创作于50年代末，在中西乐器结合方面作了较为成功的尝试。乐曲用几个性格各异的主题及其发展，描绘了青年一代蓬勃向上的精神面貌。乐曲采用单乐章的形式，自由奏鸣曲式，其中有民间变奏曲的特点。一开始由打击乐奏出热烈而急促的引子，第一主题根据陕北民歌《打南沟岔》创作的，这个气势磅礴的主题最初由乐队全奏呈示。第二次在钢琴上奏出，第三次在笛子华彩的装饰下，仍在钢

琴上演奏。第二主题是一支稍加变化的山西民歌旋律，其流畅的音调和活泼的舞蹈性节奏，表现了青年们乐观、活泼的性格。之后又出现另一抒情的旋律，二者构成奏鸣曲式的副题，展开部开始是如歌的行板，借用了歌剧《刘胡兰》主题歌《一道道水来一道道山》的旋律，描写青年们对祖国深刻的爱。随后钢琴奏出主题并展开副题，这里是一个三拍子的具有特性的圆舞曲，充满着活力。再现部只出现第一主题短小的尾声，在钢琴有力的和弦衬托下，唢呐吹出了胜利的号角，在雄壮的乐队与钢琴全奏中进入全曲的高潮。

刘敦南的钢琴协奏曲《山林》

刘敦南 7 岁开始学习钢琴，14 岁学写钢琴曲，曾在上海音乐学院附中学习，后入学院大学部作曲系，师从邓尔敬。毕业后分配到安徽马鞍山市文化馆工作，后调入上海交响乐团任专职作曲。1984 年初赴美国留学。钢琴协奏曲《山林》是他的代表性作品，在 1981 年全国第一届交响音乐作品评奖中获头奖。作品创作于 1979 年 5 月，首演于同年 6 月。这是一部充满诗意、富于幻想的作品，在作曲技法上有不少创新和探索。乐曲由三个乐章组成，包括七个主题，这些主题都是根据苗族“飞歌”的特点而创作的，虽加进许多半音，但听起来仍然会感到强烈的民族风格。第一乐章“山林的春天”，采用奏鸣曲式。在乐曲的性格和气质上则是一首谐谑曲。开始是抒情、明朗的引子，随后出现轻快的第一主题，描写人们奔向山林时的脚步声。富于歌唱性的第二主题使人联想到春到山林的美好景象。第二乐章“山林的对话”，这是非常富于幻想性的乐章，其音调悠扬、恬美而又具有苗族的民族特色。用三部曲式写成，主要描写山和树林的对话。其中包括：山林千百年来的变迁、山林的苏醒、山林的黎明以及山林即将在阳光普照的大地上为人类造福等。第三乐章“山林的节日”，用回旋奏鸣曲式写成。音乐热烈、欢腾，曲中活跃而富有特色的节奏非常引人注目。呈示部是单三部曲式，其中段是描写舞蹈场面，犹如少数民族的青年男女打起铃鼓，吹起乐器，欢腾起舞的景象。展开部是赋格段，主题活泼而跳跃，对题巧妙地运用了第一乐章呈示部的副题。再现部和呈示部一样，也是单三部曲式，但形成高潮的中段取材于第一乐章的引子。乐曲的华彩段充分发挥了钢琴的演奏性能。

除上述的钢琴音乐作品之外，中国作曲家还创作过众多的体裁、风格、

手法各异的钢琴作品，尤其是近年来某些作品又借鉴了印象主义、晚期浪漫主义以及多调性、无调性、十二音技法等创作手段，使中国钢琴音乐作品的创作得到快速的发展。中华人民共和国成立后，钢琴表演艺术有了明显的进步，老一辈的钢琴家和年轻的钢琴家们曾多次在国际比赛中获奖，促进了中国钢琴演奏艺术的发展。改革开放以来，中国的钢琴教育和钢琴艺术的对外交流活动更是出现喜人的局面，在中国出现了前所未有的“钢琴热潮”。

# 第四部分　全国钢琴演奏(业余)考级

## 全国钢琴演奏(业余)考级简介

"钢琴演奏考级"在一些发达国家已经有一段历史。近年来,随着我们国家人民的生活水平不断提高,钢琴逐步走进了千家万户,学习钢琴的人越来越多,"钢琴考级"势在必行。80 年代末,上海、广州两城市在参考国外有关钢琴考级经验的情况下,开展了"钢琴演奏(业余)考级"活动。但是因使用的教材不统一,两地同一级别的程度和水平相差甚大。1990 年,中国音乐家协会成立了由吴乐懿、周广仁、鲍惠荞、凌远、周铭孙、谢华珍、陈庆峰、盛一奇等中国著名的钢琴专家组成的"全国钢琴演奏(业余)考级专家委员会"。根据我们国家钢琴教育的实际情况,制定了一套在全国适用的业余考级标准,出版了"考级作品集",并逐步在全国 20 几个省设立了 70 多个考点,广泛开展钢琴演奏(业余)考级活动,收到良好的效果,得到社会承认,在国内外产生了积极的影响,中国的钢琴考级制度由此形成。这个委员会的诞生,对中国的社会音乐教育的管理、促进业余音乐教育事业沿着科学化、规范化的轨道健康发展,激发人们学习钢琴的热情,发现和培养中国钢琴演奏人才,使中国的钢琴普及水平跨入世界先进行列,无疑具有非常深远的意义。现行的钢琴演奏(业余)考级规定曲目有《全国钢琴演奏(业余)考级作品集混编第一套》、《全国钢琴演奏(业余)考级作品集第三套》、《全国钢琴演奏(业余)考级作品集第四套》等三套曲目。下面将这三套曲目列出,供参考。

## 一、全国钢琴演奏(业余)考级规定曲目一览

### 1. 全国钢琴演奏(业余)考级作品集混编第一套曲目

一级:练习曲(拜厄)

在花园里(玛依卡帕尔)

猫头鹰的问题(汤普森)

沂蒙民歌(王震亚)

二级:练习曲 *Op*. 599-57(车尔尼)

小步舞曲(巴赫)

回旋曲(考拉)

小丑(卡巴列夫斯基)

山歌(黎英海编曲)

三级:练习曲 *Op*. 176-57(杜威诺拉)

布雷舞曲(巴赫)

小奏鸣曲第一乐章 *Op*. 36-3(克莱门蒂)

回旋曲(格里埃尔)

乒乓变奏曲(王志刚)

四级:练习曲 *Op*. 37-37(莱蒙)

小前奏曲(巴赫)

俄罗斯主题变奏曲(玛依卡帕尔)

八音盒(波迪尼)

探亲家(潘一鸣编曲)

五级:练习曲(卡巴列夫斯基)

二部创意曲 *No*. 8(巴赫)

小奏鸣曲第一乐章 *Op*. 55-3(库劳)

仙女的舞蹈(格里格)

红头绳(江静仙编曲)

六级:练习曲 *Op*. 299-12(车尔尼)

二部创意曲 *No*. 9(巴赫)

奏鸣曲第一乐章 *Op*. 49-2(贝多芬)

威尼斯船歌 *Op*. 30-6(门德尔松)

欢乐的牧童(黄虎威改编)

七级:练习曲 *No*. 4(克拉莫)
三部创意曲 *No*. 8(巴赫)
奏鸣曲第一乐章 *K*. 547(莫扎特)
八音盒(里亚多夫)
儿童组曲选段 2、3(王仁梁)

八级:练习曲 *Op*. 740-3(车尔尼)
三部创意曲 *No*. 12(巴赫)
*C* 大调变奏曲 *K*. 265(莫扎特)
小黑人(德彪西)
南海小哨兵(储望华)

九级:练习曲 *Op*. 740-23(车尔尼)
三部创意曲 *No*. 14(巴赫)
奏鸣曲第一乐章 *Hob*. 33(海顿)
华丽回旋曲 *Op*. 62(韦伯)
兰花花(汪立三改编)

十级:练习曲 *Op*. 72-2(莫什科夫斯基)
降 *B* 大调序曲与赋格 *No*. 21(巴赫)
奏鸣曲第一乐章 *Op*. 13(贝多芬)
夜莺(李斯特)
《云南民歌组曲》选段(郭志鸿)

**2. 全国钢琴演奏(业余)考级作品集第三套曲目**

一级:练习曲 *No*. 90(拜厄)
儿童在游戏(巴托克)
青蛙合唱(汤普森)

扎红头绳(王震亚编)

二级:练习曲 *Op*. 599-56(车尔尼)

小步舞曲(巴赫)

浪漫曲(*G* 大调小奏鸣曲第二乐章)(贝多芬)

前进(布格缪勒)

盼红军(四川民歌　黎英海　编曲)

三级:练习曲 *Op*. 37-22(莱蒙)

加伏特舞曲(巴赫)

回旋曲(*F* 大调小奏鸣曲第二乐章)(贝多芬)

第一次丧失 *Op*. 68(舒曼)

下雪了(陈长风)

京剧小段(朱晓宇)

四级:练习曲 *Op*. 849－14(车尔尼)

小前奏曲 *No*. 8(巴赫)

回旋曲(*G* 大调小奏鸣曲第二乐章 *Op*. 20-1)(杜舍克)

圆舞曲 *Op*. 3-8(柴科夫斯基)

孩子们的舞蹈(桑桐)

楼梯上的竞赛(宋乔)

五级:练习曲 *Op*. 849-25(车尔尼)

二部创意曲 *No*. 14(巴赫)

*G* 大调小奏鸣曲第三乐章 *Op*. 55-2(库劳)

小鸟 *Op*. 43-4(格里格)

看戏(谭盾)

跳跳蛙(岳淼)

六级:练习曲 *Op*. 299-15(车尔尼)

二部创意曲 *No*. 11(巴赫)

*C* 大调小奏鸣曲第一乐章(卡巴列夫斯基)

牧童(德彪西)

牧童短笛(贺绿汀)

七级:练习曲 *Op*. 8(克拉莫)

三部创意曲 *No.* 6(巴赫)

*e* 小调奏鸣曲第一乐章 *Hob.* 34(海顿)

抒情圆舞曲(肖斯塔科维奇)

瑶寨风情(竹岗岗)

八级:练习曲 *Op.* 299-31(车尔尼)

阿勒芒德舞曲《法国组曲》*Nr.* 5(巴赫)

升 *c* 小调奏鸣曲第一乐章 *Hob.* 36(海顿)

*e* 小调圆舞曲(肖邦)

绣金匾(王建中编曲)

九级:练习曲 *Op.* 72-6(莫什克夫斯基)

吉格舞曲《法国组曲》*Nr.* 5(巴赫)

*G* 大调奏鸣曲第一乐章 *Op.* 37-2(克莱门蒂)

阿拉伯风格 *No.* 1(德彪西)

*Re Mi Sol La*(王晓光)

十级:练习曲 *Op.* 72-1(莫什科夫斯基)

*c* 小调前奏曲与赋格《平均律钢琴曲集》一册 *No.* 2(巴赫)

*G* 大调奏鸣曲第一乐章 *Op.* 14-2(贝多芬)

幻想即兴曲 *Op.* 66(肖邦)

小奏鸣曲第一乐章—在阳光下(汪立三)

**3. 全国钢琴演奏(业余)考级作品集第四套曲目**

一级:练习曲 *No.* 91(拜厄)

德国民歌(巴赫)

快板(莫扎特)

卖报歌(聂耳)

小步舞曲(莫扎特)

二级:练习曲(古利特)

子弟兵与老百姓(陈铭志)

小奏鸣曲(盖其克)

猜谜(杨旷)
小回旋曲(贝多芬)

三级:练习曲 *Op*.139-95(车尔尼)
小赋格(齐波里)
小奏鸣曲第一乐章 *Op*.36-2(克莱门蒂)
机械娃娃(肖斯塔科维奇)
骞马(梁雷)

四级:练习曲 *Op*.37-31(莱蒙)
骑竹马(邓尔敬)
库朗特舞曲(泰勒曼)
小奏鸣曲第一乐章 *Op*.20-1(库劳)
舞曲(肖斯塔科维奇)

五级:练习曲 *Op*.120-3(杜凡诺艾)
*G* 大调奏鸣曲(齐玛洛萨)
吉格(查理德・琼斯)
小精灵舞曲(詹森)
听妈妈讲故事(谭盾)

六级:练习曲 *Op*.299-11(车尔尼)
赋格"喜悦"(丁善德)
序曲 *Op*.34-15(肖斯塔科维奇)
二部创意曲 *No*.3(巴赫)
奏鸣曲第三乐章 *Hob*27(海顿)

七级:练习曲(海勒)
阿拉芒德舞曲(亨德尔)
奏鸣曲 *K*280(莫扎特)

雷默斯叔叔节选（麦克道尔）
三部创意曲 *No.* 15（巴赫）

八级：练习曲 *Op.* 299-39（车尔尼）
三部创意曲 *No.* 7（巴赫）
*D* 大调奏鸣曲第一乐章 *Hob*33（海顿）
蝴蝶（格里格）
圆舞曲 *Op.* 69-2（肖邦）

九级：练习曲 13（克莱门蒂）
吉格（巴赫）
奏鸣曲 *Op.* 2-1（贝多芬）
纺织歌（门德尔松）
对花（崔世光）

十级：练习曲 11（莫什克夫斯基）
*d* 小调前奏曲与赋格（巴赫）
奏鸣曲 *Op.* 22-11（贝多芬）
圆舞曲 *Op.* 70-1（肖邦）
谷中之飞舞（孙以强）

## 二、中国音乐家协会所设的全国钢琴演奏（业余）考级部分考区及考点

北京、重庆。

河北省考区：石家庄、承德、保定、邢台、邯郸、唐山、张家口、秦皇岛、沧州；

黑龙江省考区：哈尔滨、大庆、齐齐哈尔、牡丹江、佳木斯；

辽宁省考区：沈阳、大连、鞍山、抚顺、本溪、丹东、锦州、盘锦、辽阳；

吉林省考区：长春；

山东省考区：济南、淄博、济宁、潍坊；

山西省考区：太原；

陕西省考区：西安、铜川、渭南、咸阳、汉中、宝鸡；

甘肃省考区：兰州；

海南省考区：海口；

湖南省考区：长沙；

江西省考区：南昌、九江、景德镇；

广东省考区：汕头、深圳、珠海、韶关；

安徽省考区：合肥；

福建省考区：福州、厦门；

云南省考区：昆明、玉溪、大理、楚雄；

浙江省考区：杭州、萧山、绍兴；

河南省考区：郑州、开封、洛阳。

# 第五部分　教学常用钢琴教材推荐书目

儿童们开始学习钢琴，家长们经常会碰到不知该选购一些什么样的教材的问题，这里将常用的钢琴教材列出供参考。

| | |
|---|---|
| 《汤普森浅易钢琴教程》(1～5 册) | 汤普森 |
| 《汤普森现代钢琴教程》(1～5 册) | 汤普森 |
| 《钢琴基本教程》 | 拜厄 |
| 《钢琴练指法》 | 哈农 |
| 《每日十二首钢琴技术练习》 | 埃德纳—梅·伯楠 |
| 《钢琴初级教材》(小宇宙) | 巴托克 |
| 《键盘的秘密》 | 布拉克 |
| 《25 首简易练习》*Op*. 176 | 杜威诺阿 |
| 《15 首初级技巧练习》*Op*. 120 | 杜威诺阿 |
| 《快速练习的初步教程》*Op*. 276 | 杜威诺阿 |
| 《简易练习曲 25 首》 | 席特 |
| 《小练习曲 25 首》 | 席特 |
| 《钢琴练习曲合集》 | |
| *Op*. 100/*Op*. 105/*Op*. 109 | 布格缪勒 |
| 《初级钢琴曲 50 首》 | 勒莫安 |
| 《钢琴练习曲集》 | 莱蒙 |
| 《钢琴基本练习 51 首》 | 勃拉姆斯 |
| 《小奏鸣曲集》 | 克勒编 |
| (其中包括：库劳、克莱门蒂、杜舍克、莫扎特、贝多芬、舒伯特、海顿、巴赫、韦伯、门德尔松的作品) | |

| | |
|---|---|
| 《儿童钢琴曲集》*Op*. 27 | 卡巴列夫斯基 |
| 《儿童小曲集》*Op*. 65 | 普罗科菲耶夫 |
| 《少年钢琴曲集》 | 柴科夫斯基 |
| 《四季》 | 柴科夫斯基 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 599 | 车尔尼 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 139 | 车尔尼 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 261 | 车尔尼 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 849 | 车尔尼 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 636 | 车尔尼 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 718 | 车尔尼 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 740 | 车尔尼 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 553 | 车尔尼 |
| 《钢琴练习曲集》*Op*. 365 | 车尔尼 |
| 《60 首钢琴练习曲》 | 克拉莫 |
| 《钢琴练习曲 15 首》*Op*. 72 | 莫什科夫斯基 |
| 《24 首练习曲》 | 莫歇勒斯 |
| 《钢琴练习曲 15 首》*Op*. 20 | 凯斯勒 |
| 《初级钢琴曲集》 | 巴赫 |
| 《小前奏曲与赋格》 | 巴赫 |
| 《创意曲集》 | 巴赫 |
| 《法国组曲》 | 巴赫 |
| 《英国组曲》 | 巴赫 |
| 《组曲》 | 巴赫 |
| 《平均律钢琴曲集》Ⅰ、Ⅱ | 巴赫 |
| 《无词歌》 | 门德尔松 |
| 《钢琴抒情小品选》 | 格里格 |
| 《钢琴奏鸣曲集》 | 斯卡拉蒂 |
| 《钢琴奏鸣曲集》 | 海顿 |
| 《钢琴奏鸣曲集》 | 贝多芬 |
| 《音乐瞬间》 | 舒伯特 |

| | |
|---|---|
| 《钢琴奏鸣曲集》 | 舒伯特 |
| 《儿时情景》 | 舒曼 |
| 《钢琴作品选》 | 舒曼 |
| 《圆舞曲集》 | 肖邦 |
| 《前奏曲集》 | 肖邦 |
| 《玛祖卡》 | 肖邦 |
| 《波罗涅兹》 | 肖邦 |
| 《即兴曲》 | 肖邦 |
| 《摇篮曲》 | 肖邦 |
| 《夜曲》 | 肖邦 |
| 《练习曲》 | 肖邦 |
| 《叙事曲》 | 肖邦 |
| 《谐谑曲》 | 肖邦 |
| 《奏鸣曲》 | 肖邦 |
| 《钢琴练习曲》 | 李斯特 |
| 《匈牙利狂想曲》 | 李斯特 |
| 《钢琴曲选》 | 德彪西 |
| 《钢琴曲选》 | 拉威尔 |
| 《儿童钢琴初级教程》 | 上海音乐学院附属小学编 |
| 《钢琴初级教程》 | 中央音乐学院附属中学编 |
| 《幼儿钢琴教程》 | 李斐岚、董锐刚编著 |
| 《五十六朵花》 | 丁柬诺、张一骥编曲 |
| 《民歌小曲 50 首》 | 黎英海编 |
| 《少年儿童钢琴曲选》(一) | 人民音乐出版社编 |
| 《少年儿童钢琴曲选》(二) | 人民音乐出版社编 |
| 《钢琴基础教程》(高等师范院校试用教材) | 韩林申、李晓平、徐斐、周荷君编 |
| 《钢琴曲选》(少年儿童 1949～1979) | 中国音乐家协会编 |
| 《钢琴曲选》(1949～1979) | 中国音乐家协会编 |

# 第六部分　钢琴的选择、护理与保养

钢琴是一种结构复杂、音域宽广、表现手法丰富的键盘乐器，素有“乐器之王”的美称。钢琴在形象上可分为两种，即三角钢琴和立式钢琴。三角钢琴也称平台钢琴或卧式钢琴。根据其琴身的长度又可分为四尺、五尺、五尺半、七尺、七尺半、九尺……十五尺等规格，较常用的是七尺、七尺半、九尺长的三角钢琴，这种钢琴的特点是音量大、音色好，有气魄、造型美观大方，通常放在音乐厅或舞台上，适用于各种形式的舞台演奏及音乐会。

立式钢琴的体积小，比三角钢琴轻便，立式琴也在琴身的高度上分有不同的规格。在通用的 88 键的立式钢琴之外，还有一种 85 键的立式钢琴。这种琴一般放在琴房、教室或居室，适用于教学、练习及家庭使用。钢琴下面装有脚踏板，其左踏板为弱音踏板，右踏板为延音踏板。

三角钢琴和立式钢琴虽然造型上区别很大，但是它们的构造原理是一样的，只不过琴身越长越高，琴弦就越长，琴的共鸣就越丰富，音的延续时间也就越长。

## 一、钢琴的选择

钢琴是较为昂贵的乐器，为了购买到称心如意的钢琴，建议在挑选钢琴时，大致应把握以下几个原则：

首先是看，要仔细观看琴的外观油漆工艺是否平整、均匀光亮，琴身木质的选料是否精良，加工是否精细。然后打开上下门，检查击弦机部分排列是否整齐，毡槌间空隙是否均匀、色泽是否统一。如果颜色有深有浅，说明这台琴有可能是拼装的。如毡槌上有浅薄灰，则说明琴的密封不好或者是出厂的时间已很久了。再看一下毡槌的击弦处是否稍有陷下去的痕迹，如果有的话，说明此琴已不是新琴，应该是被使用过的。之后再注意一下琴弦，琴弦有

裸琴弦和缠弦，裸琴弦有度镍和不度镍之分。缠弦的紫铜浅色的色泽是否统一。如果琴弦是不同成份参杂在一起的话，必定引起音色上的差别。最重要的是要看一看音板(即共鸣板)，音板的木纹(年轮)应均匀，并且又细又直，无节、无痕、无裂。还有一点不容忽视，就是踏下左踏板之后，再看琴键是否平整，如果踏下左踏板，琴键有高低不平的现象，说明制琴的工艺不够精心细致，这种情况会造成演奏时触键指感力度不均匀的现象。

其次是听，钢琴的高音区发音应清脆、明亮；低音区应浑厚、有穿透力，不闷、不硬；中音区则应有清晰、刚柔兼备的声音，并且音色统一，声音能够透出来，每个琴键弹下去应具有一定的持续性。另外要听一听在踏板运用过程中，是否有杂音。左踏板踏下去之后，声音是否能明显减弱，右踏板踏下去再松开时，声音是否能立刻止住。

最后是弹，在弹的的时候感觉键盘反应是否灵敏，是否松紧适度，如太紧就会反应迟钝，太松的话声音又容易太漂、太散，并没有指感。我们可在同一个琴键上做重复敲击，如每秒钟键子能重复 8 次以上，就达到了标准，当然每次都要具有清晰的声音。然后再慢慢弹出每一个音，检查一下键盘的深度，正常约为 0.95 公分，感觉一下是否统一，手感是否有弹性。

## 二、钢琴的保养及护理

为了保护钢琴琴面的漆膜和防止灰尘，可用透气性良好的装饰布简单地盖一下。在琴面上不要放过重的东西，以免使钢琴变形。同时，也不应放过热的茶杯、碗、碟之类的东西，以免烫坏油漆，留下印痕。

一般不要用湿布去擦琴，平时最好用鸡毛掸子或细布擦拭。如果钢琴脏的较为厉害，可用酒精棉球擦拭，之后等酒精挥发掉之后，再把琴盖起来。平时用完琴之后要及时关好琴盖。

钢琴的摆放位置应避开阳光直接照射，避开暖气及火炉，以免油漆退色及外壳变形。在北方较干燥的房间里，应在琴体下部放一瓶水，任其自然挥发，否则干燥过久，琴不但容易走律、变形，音板也会因太干燥而出现裂痕。但如果在南方较潮湿的地方，防潮则成为主要的任务。打开钢琴，我们会看到钢琴里面的机件部分几乎都是用木、毡胶水合制而成，如果不注意防潮，结果不只是脱胶，而且会出现霉蛀现象。被虫子蛀烂的机件部分，修复起来

可真要大动干戈了。所以在南方潮湿的地方，放琴的位置是楼上比楼下好，地板比水泥好。如果这些条件都没有的话，可以为钢琴做一个类似讲台似的小木台，再将钢琴放在上面，在木台的下面可撒一些石灰粉，在琴身的里面再放些干燥剂或一电热管，以调节湿度变化。另外在琴身内放适当的防蛀剂如樟脑、卫生球之类是非常必要的。办法是可将防蛀剂装入用透气性好的纱布缝制的小袋子里，然后分别悬挂在机器两侧的螺丝帽上，最好在琴下面两侧也放置一些。另外每年应定期为钢琴做彻底的清洁，办法是打开上下门，先用吸尘器除去琴身里面的灰尘，再用电吹风机，将所有毛毡机件部分吹一遍去除潮气，达到防潮、防蛀、清洁的作用。

钢琴的防震也是非常重要的，因为震动会使钢板上的销子松动，造成钢丝走音。千万不要以为钢琴下面有轮子，就可以任意过猛地推来挪去。钢琴下面的轮子主要是起支撑和调节作用，可以小范围内的轻轻挪动。我们在需要移动钢琴时，一定要求抬离地面，并轻轻放下。钢琴的轮子每年要点一次油，以免锈死、折断。如果居家搬迁，应请有经验的专业搬琴人员来帮忙，搬迁后应及时予以调律，除特殊情况外，每年应为钢琴调律两次以上，在季节更换时，还应做定期的技术调试。

应该提及的是，新的钢琴具有一定的不稳定因素，这是很自然的，但通过一段时间的合理使用，细心的维护和保养，其木质逐渐稳定，金属框架和共鸣板与琴弦的内应力逐渐消除，音槌的不断敲击后达到对应的变化，从而使音色变得明亮均匀，机械部分也逐渐趋于灵活，再经过定期的技术调试，钢琴则可以达到越用越好的效果。因钢琴做工复杂，工艺精密，并且贵重，如果钢琴出现问题，建议及时请专业人员帮助解决为好。

# 第七部分　国际著名钢琴比赛简介

钢琴比赛是按照预先制订的规则，审查参加者的钢琴演奏技能，并对其中成绩优异者进行表彰的活动。早在古希腊皮托竞技会上，已经有音乐比赛项目。英国威尔士盛行至今的爱斯台兹沃音乐诗歌年会，相传起源于7世纪。18世纪中，大音乐家在赞护人的主持下进行对抗赛活动已屡见不鲜，如亨德尔与斯卡拉蒂、莫扎特与克莱门蒂、贝多芬与沃尔夫的比赛。法兰西艺术院于1803年创设的罗马大奖，为最早的一个全国性的比赛。最早的国际音乐比赛则为1890年俄国钢琴家*A*·鲁宾斯坦在圣彼得堡自费创办的国际钢琴与作曲比赛(1910年起停办)。尽管这种比赛活动历史悠久，但现在世界上超过100多种的国际性音乐比赛，都是进入20世纪后才开始举办的。多数定期举行，也有不定期的。历届国际音乐比赛向世界乐坛输送了大批新秀。总的说来，钢琴比赛是比较多的，经常与其它比赛一起进行。为了促进音乐艺术和对优秀的青年音乐家的鼓励，音乐比赛大为盛行，1957年，成立了国际音乐比赛联合会。重要的与钢琴有关的国际比赛有以下几种：

### 国际肖邦钢琴作品比赛

这是为了纪念肖邦而举办的钢琴比赛，开始于1927年，每5年在波兰首都华沙举行一次，比赛曲目以肖邦的作品为主。第三届以后，因战争而中断，于1947年恢复。1955年起仍按每5年举行一次。中国钢琴家傅聪、李明强分别获得1955年第5届比赛第三名和1960年第6届比赛第四名。刘忆凡获1980年第10届特殊奖。

### 伊丽莎白女王国际音乐比赛

由1929年成立的“伊丽莎白王后音乐基金会”主办，地点在比利时布鲁

塞尔。第1届为小提琴比赛，以基金会主席伊赛依的名字命名，称“伊赛依小提琴比赛”，由大卫·奥伊斯特拉赫获一等奖。第2年为钢琴比赛，一等奖由吉列利斯所得。之后中断一个时期，1951年重新举行时改用现在的名称，此后按第1年钢琴、第2年小提琴、第3年作曲、第4年休整的次序循环举行。

**日内瓦国际音乐比赛**

1939年起每年在瑞士的日内瓦举行一次。第2次世界大战期间仅限于国内比赛，1946年恢复为国际性比赛。比赛项目多达26个，包括钢琴、大提琴、管风琴、长笛、双簧管、室内乐重奏等，是世界上高水平的最有影响的音乐比赛之一。声乐和钢琴两个项目原系每年举行。中国钢琴家顾圣婴曾获1958年钢琴比赛二等奖(该届无一等奖)。

**布达佩斯国际音乐比赛**

原为1933年创设的李斯特国际钢琴比赛，1948年改用现称，地点在匈牙利的布达佩斯。其中根据比赛项目不同各另有专称，如“埃凯尔声乐比赛”、“李斯特和巴托克钢琴比赛”、“卡萨尔斯大提琴比赛”、“西盖蒂小提琴比赛”、“瓦伊那室内乐比赛”等等，均不定期。中国钢琴家刘诗昆曾获1956年钢琴比赛三等奖。

**维奥蒂国际音乐比赛**

创办于1950年，每年的10～11月在意大利的维切利举行。比赛以意大利古典乐派作曲家、著名小提琴家维奥蒂的名字命名。这一比赛包括有钢琴、声乐、作曲三方面的内容。然后按年代的不同，增加小提琴、吉它、长笛等其中的一项比赛。

**慕尼黑国际音乐比赛**

以慕尼黑的巴伐利亚广播协会为中心，由德国9个广播协会参加筹划，1952年起每年在慕尼黑举行一次。比赛的全称为“联邦德国全国广播国际音乐比赛”。与日内瓦国际音乐比赛一样，有26个项目。每年除比赛钢琴、声乐两个项目外，在不同的年份还增加其它项目。

**舒曼国际音乐比赛**

这项比赛于1956年为纪念舒曼逝世100周年而创设，每年在德国柏林举行一次，比赛的主要内容为声乐和钢琴两项。中国钢琴家周广仁在首届比赛中获得第八名。

**柴科夫斯基国际音乐比赛**

由前苏联在莫斯科创办于1958年。4年一次，参赛曲目侧重柴科夫斯基的作品，第1届仅包括钢琴和小提琴两项内容，后增设大提琴和声乐。中国钢琴家刘诗昆和殷承宗曾获得过这个比赛的二等奖。

**乔治·埃奈斯库国际音乐比赛**

创办于1958年，地点在罗马尼亚的布加勒斯特，每3年一次。第一届比赛有钢琴和小提琴两项，第2届起增设了声乐比赛。中国钢琴家李民强在第1届比赛中获得一等奖；洪腾和鲍惠荞获得第2届比赛第三名和第五名；李琪和李其芳分别获第3届的第四名和第五名。

**范·克莱本国际钢琴比赛**

这是为了纪念美国钢琴家范·克莱本于1958年获柴科夫斯基国际音乐比赛第一名而于1962年创办的，此比赛每4年在得克萨斯洲的沃思堡举行。

**西班牙帕洛马·奥塞亚国际钢琴比赛**

这个比赛创办于1974年。1978年以前每年举办1次，之后改为隔年举办1次，在第8届比赛中，中国青年钢琴家许斐平获第四名。日本国际音乐比赛这是由日本演奏联合会主办的世界大型音乐比赛，创办于1981年，每3年举办一次。在1983年第2届比赛中，中国青年钢琴家杜宁武获钢琴比赛第五名。

# 第八部分　钢琴作品中的常用音乐术语

## 速度用语

*a battuta*　按原来的拍速。用于随意处理(*ad libitum*),“渐快”,“渐慢”或即兴演奏,如华彩段之后,表示要恢复原来的拍速。

*abbastanza lendo*　相当慢,颇慢。

*abgemessen*　(德)严守拍速。

*accelerando*　渐快。

*accelerant*　(法)渐快的。

*accelerare*　逐步加快、加速。

*acceleratamente*　快速地,急速地。

*accelerating*　(英)渐快的。

*accelerato*　加快的,较快的,较活泼的。

*accelerez*　(法)逐步加快、加速。

*acelerando*　(西)渐快。

*adagietto*　1. 小柔板,或称小缓板。比柔板(*adagio*)快一点;
2. 小型的柔板乐章。

*adagio*　1. 柔板,或称缓板,一般认为应快于广板(*Largo*),慢于行板(*andante*)。巴赫时代使用此词一般偏重其表情上的含义。柔板与广板、庄板(*grave*)、慢板(*lento*)都属于慢速度,但哪种更慢,音乐界在使用和理解上并不一致。
2. 悠闲,柔和。3. 柔板乐章,有时泛指慢速乐章,还用作独立乐曲的标题。

*adagio adagio*　慢的柔板,速度与很慢的柔板相似。

*adagio assai* 1. 很慢的柔板;2. 过去曾被误用为适度慢的柔板。

*adagio di molto* 很慢的柔板。

*adagio maestoso* 庄严的柔板。

*adagio modorato* 有节制的柔板,比柔板稍快一点。

*adagio molto* 很慢的柔板。

*adagio non molto* 不很慢的柔板。

*adagio non tanto* 不过分慢的柔板。

*adagissimo* 极慢的柔板。巴赫以此作为最慢的速度标记。

*a fond de train* (法)用全速,飞速。

*agitato* 1. 相当快的;2. 激动、激荡、焦急的。

*agitato allegro* 快而激动的。

*a gran ritmo* (西)非常快。

*allegramente* 欢快地,兴致勃勃地。

*allegrement* (法)欢快地,兴致勃勃地。

*allegrettino* 1. 比小快板(*allegretto*)稍慢,2. 短的小快板乐章。

*allegretto* 1. 小快板,快于中板(*Moderato*),慢于快板(*allegro*),2. 小快板乐章。

*allegretto grazioso* 优雅的小快板。

*allegretto non troppo* 不太快的小快板。

*allegretto scherzando* 诙谐的小快板。

*allegrissimamente* 极快地。

*allegrissimo* 极快的。

*allegro* 1. 快板。快于小快板(*allegretto*),慢于急板(*presto*);2. 欢快,高兴;3. 快板乐章,或独立乐曲的标题。

*allegro agitato* 激动的快板。

*allegro agitato* 激动而绝望挣扎的快板。

*allegro aperto* 速度精确的快板,开朗的快板。

*allegro appassionato* 热情的快板。

*allegro assai* 很快的快板。

*allegro ben moderato* 有节制的快板。

*allegro brillante* 辉煌的快板。

*allegro comodo* 从容的快板。

*allegro con allegrezza* 轻松愉快的快板。

*allegro con brio* 有活力的快板。

*allegro con fuoco* 火热的快板。

*allegro con moto* 稍快的快板。

*allegro con spirito* 精神饱满的快板。

*allegro deciso* 明晰，果断的快板。

*allegro di bravura* 炫技性的快报。

*allegro di molto* 很快的快板。

*allegro feroce* 猛烈的快板。

*allegro furioso* 激怒的快板。

*allegro giusto* 适度的快板；速度精确的快板。

*allegro maestoso* 庄严的快板。

*allegro ma gracioso* 快而优雅。

*allegro ma grazzioso* 快而优雅。

*allegro ma non presto* 快板，但不急。即快于快板（*allegro*）慢于急板（*presto*）。

*allegro ma non tanto* 快板，但不过分快。

*allegro ma non troppo* 快板，但不太快。

*allegro moderato* 有节制的快板，比快板略慢。

*allegro molto* 很快的快板。

*allegro molto e con brio* 很快并充满活力的快板。

*allegro molto moderato* 很节制的快板。

*allegro non molto* 不很快的快板。

*allegro non tanto* 不过分快的快板。

*allegro non troppo* 不太快的快板。

*allegro risoluto* 果然有力的快板。

*allegro sostenuto* 绵延的快板。

*allegro tanto possibile* 尽可能的快。

*allegro veloce* 轻捷的快板。

*allegro vevace* 活泼的快板；比 *allegro* 快，但不如 *allegro assai* 快。

*allegro vivo* 活跃的快板。

*allentamento* 松驰，缓慢。

*allentando* 松驰地、放慢地。

*allentato* 松驰的，放慢的。

*a mas correr* （西）尽可能地快。

*ancoea piu riten* 还须更为渐慢。

*ancor piu mosso* 还须更快些。

*andante* 行板。快于柔板(*adagio*)，慢于小快板(*allegretto*)。

*andante affettuoso* 深情的行板。

*andante amabile* 亲切的行板。

*andante cantabile* 如歌的行板。

*andante con espressione* 富有表情的行板。

*andante con moto* 稍快的行板。

*andante geazioso* 优雅的行板。

*andante largo* 宽广、缓慢的行板。

*andante lento* 慢的行板。

*andante lento come prima* 回复到慢的行板。

*andante maestoso* 庄严的行板。

*andante ma non troppo* 行板，但不太慢。

*andantemente* 从容行进地。

*andante mosso* 稍快的行板。

*andante mosso ma sostenendo* 稍快但绵延的行板。

*and ante non tanto* 不过分慢的行板。

*andante non troppo* 不太慢的行板。

*and ante pastorale* 田园风的行板。

*andante piu tosto allegretto* 更近乎小快板的行板。

*andante piuttosto allegro* 稍快一些的行板。

*andante piuttosto mosso* 稍快一些的行板。

*andante quasi allegretto*　几乎是小快板的行板。

*andante quassi lento*　几乎是慢板的行板。

*andante sostenuto*　稍慢的行板。

*andante stretto*　逐渐加快的行板。

*andante tranquillo*　安静的行板。

*andante un poco*　稍慢而悠闲的行板。

*andante un poco allegretto*　稍稍加快的行板。

*andante un vivace*　活泼的行板。

*andantino*　1. 小行板。快于行板(*andante*),慢于小快板(*allegretto*),
2. 小行板　　乐章,短的慢速乐章。

*andare a tempo*　严格按速度进行。

*andare in tempo*　严格按速度进行。

*animado*　逐渐活跃,渐快。

*a poco piu lento*　稍稍慢一点。

*a poco piu mosso*　稍稍快一点。

*appena ritardando*　稍稍渐慢地。

*a rigore del tempo*　严守拍速。

*assez lent*　(法)适度地慢。

*assez vite*　(法)适度地快。

*a tempo*　原速。指示恢复原速。

*a tempo comodo*　舒适的速度,通常指从容的中速。

*a tempo dell' allegro*　按快板(*allegro*)速度。

*a tempo di gavtta*　按加伏特(*gavotte*)速度。

*a tempo giusto*　1. 合宜的速度,指适合于乐曲内容的速度。2. 按正常速度。
用于 *tempo rubato* 之后指严格按拍速演奏。

*a tempo ordinario*　1. 适中的速度。不快不慢,相当于中板或行板)

*a tempo primo*　按拍速。

*a tempo rubato*　用伸缩处理。

*aufhalten*　(德)拖延,渐慢;延留。

*Aufhaltung*　(德)拖延,渐慢;延留音。

*beschleunigen* （德）加快速度。

*beschleunigend* （德）加快的。

*beschleunigt* （德）加快的。

*beseelt* （德）稍快的，生气勃勃的，有活力的。

*bewegt* （德）1. 活跃、稍快的；2. 感动的、激动的。

*bewegter* （德）更快些，更活跃些。

*calando* 渐柔和并渐慢地。

*calcando* 向前赶地，速度加快地。

*cedant* （法）逐渐减速并变得柔和的。

*cede* （法）逐渐减速并变得柔和的。

*cedendo* 逐渐减速并变得柔和地。

*ceder* （法）逐渐减速并变得柔和。

*cedez* （法）逐渐减速并变得柔和。

*cediendo* （西）逐渐减速并变得柔和地。

*celeramente* 迅速地，灵活地，快而流畅地。

*celere* 迅速的，灵活的，快而流畅的。

*celerita* 迅速，灵活。

*celerite* （法）迅速，灵活。

*chauffez* （法）加快。

*con celerita* 迅速地，灵活地，快而流畅地。

*con piu moto* 更加活跃而有力地，速度更快地。

*con prestezza* 急速地，敏捷地。

*con rapidita* 快速地，迅速地。

*decreasing in speed* （英）速度逐渐减慢，渐慢。

*diventando allegro* 逐渐变得快起来。

*doppelt langsamer* （德）慢一倍。

*doppelt so langsamer* （德）慢一倍。

*doppelt so schnell* （德）快一倍。

*doppio movomento* 加倍快。

*doppio note* 音符的绝对时值加一倍，即慢一倍。

*doppio piu lento*　加倍慢。

*doppio tempo*　加倍快。

*doppio valore*　时值加一倍，即慢一倍。

*eilen*　（德）催赶，加快。

*eilend*　（德）催赶的，加快的。

*eilend aber leise*　（德）快而轻柔的。

*eilfertig*　（德）急迫的，迅速的。

*eilig*　（德）急迫的，迅速的。

*ein bi Bchen schneller*　（德）稍快些。

*einschlafen*　（德）（原意：入睡）渐慢并渐弱。

*ein wenig maBiger als zuvor*　（德）比前面略慢一点。

*ein wenig schnellev*　（德）稍微快一点。

*elargi*　（法）变宽广的，放慢的。

*elargir*　（法）变宽广，放慢。

*elargissement*　（法）变宽广地，放慢地。

*elargissez*　（法）变宽广，放慢。

*en accelerant*　（法）不断加快地。

*en alanguissant*　（法）逐渐放慢地，不断变弱地。

*en cedant*　（法）速度减慢地。

*encore plus vite*　（法）还须更加快。

*en elargissant beaucoup*　（法）变得更加宽广缓慢。

*en el tempo de comienzo*　（西）按初速。

*enger*　（德）（原意：更狭窄）更加快。

*en ralentissant*　（法）放慢地。

*en retardant*　（法）逐渐放慢地。

*en serrant le mouvement*　（法）速度变快地。

*en tempo*　（法）按拍速。

*erstes ZeiemaB*　（德）按初速。

*esatto il ritmo*　按准确的节奏。

*etwas bewegt*　（德）稍快一些。

*etwas langsamer* （德）稍慢一些。

*ganz langsam* （德）很慢地。

*gesch wind* （德）快速的，敏捷的。

*giustamente* 速度准确地、精确地、严格地。

*il doppio movimento* 快一倍。

*il piu presto possibile* 尽可能快。

*im Anfang nicht zu rasch* （德）开始时不要太快。

*im ersten ZeitmaB* （德）按初速。

*im freiem ZeimaB* （德）速度自由地。

*im Fruheren ZeimaB* （德）按原速。

*im gemessenen Sohritt* （德）精确地按照速度。

*immer langsam* （德）一直缓慢地。

*immer langsamer* （德）不断慢下来，渐慢地。

*immer lebendiger* （德）不断加快地。

*immer schnell* （德）一直快速地。

*im Tact* （德）按原速。

*im Takt* （德）按原速。

*im tempo bleiben* （德）严格地保持速度。

*im ZeitmaB* （德）按拍速；按原速。

*incalzato* 加紧的，变快的。

*inflessione di tempo* 速度有伸缩性，或快或慢不十分严格。

*in tempo* 按原速；严格地按拍速。

*in tempo di menuetto* 按小步舞曲速度。

*in tempo,ma poco piu lento* 按原速，但要稍慢一点。

*in tempo vivo* 按活泼的速度。

*keineswegs schnell* （德）不快，切勿快起来。

*langsam* （德）慢的。

*langsamer* （德）更慢的。

*langsam ernst* （德）慢而庄严的。

*langsamer werdend* （德）渐慢的。

*langsam und gehalten*　（德）慢而持续的。

*langsam und klagend*　（德）慢而哀诉的。

*langsam und kraftig*　（德）慢而有力的。

*langsam und mit Ausdruck spielen*　（德）奏得慢而富于表情的。

*langsam und sehnsuchtsvoll*　（德）慢而思念的。

*largando*　逐渐变宽广，通常指渐慢而渐强。

*large*　（法）宽广的，相当慢的。

*largement*　（法）宽广的，相当慢地。

*larghetto*　1. 小广板，比广板(*largo*)稍快。2. 小广板乐章或独立乐曲标题。

*larghissimo*　极其宽广而慢的。

*largo*　1. 广板。快于庄板(*grave*)，慢于慢板(*lento*)。在巴赫亨德尔、克莱门蒂的作品中则快于柔板(*adagio*)。2. 宽广的、宏伟的、高贵的、庄严的。3. 广板乐章或独立乐曲的标题。

*largo andante*　慢而准确地。

*largo assai*　非常慢而宽广的。

*largo di molto*　非常慢的。

*largo e mesto*　缓慢而忧伤的。

*largo ma non troppo*　慢，但不过分。

*largo un poco*　稍慢一点。

*lebhaft, aber nicht zu sehr*　（德）快，但不过分。

*lebhaft, doch gewichting*　（德）快，但有份量的。

*lebhaft, doch nicht zu schnell*　（德）活泼地并不太快的。

*lebhafter*　（德）更快的，更活泼的。

*lebhaft rasch*　（德）非常快的，活泼、敏捷的。

*leicht beschwingt*　（德）稍微快一点。

*leicht beweglich*　（德）稍微活跃一点。

*lentanmente*　缓慢地。

*lentando*　逐渐变慢地。

*lentato*　放慢的。

*lente* （意、法）缓慢地。

*lentement* （法）缓慢地。

*lentemente* 缓慢地。

*lenteur* （法）缓慢、拖延、迟钝。

*lentissimamente* 极其缓慢地。

*lentissimo* 极其缓慢地

*lento* 1. 慢，慢的；2. 慢板，稍快于广板（*largo*），慢于柔板（*adagio*）。

*lento assai* 非常慢的。

*lento di molto* 很慢的。

*lento epico* 史诗般的慢板，慢而庄严雄伟的。

*lento lento* 非常慢的。

*lento ma non troppo* 慢板，但不过分。

*lesto lesto* 非常快的。

*liberamente* 自由地，节奏、速度不受拘束地。

*licence* （法）容许速度、节奏有一定的自由。

*I' istesso tempo* 等速。常用于乐曲进行过程中拍子变动时，指每拍的速度依然不变。如 2/4 拍子变为 6/8 拍子时，前面 2/4 拍的一拍和后面 6/8 拍的一个单位拍拍速相等。

*meno allegro* “少快一些”，即比快板（*allegro*）稍慢一些。

*meno andante* 比行板稍快一些。

*meno mosso* “少快一些”，即稍慢。

*meno presto* “不那么急速”，比急板稍慢一些。

*meno vivo* 稍慢。

*mesure* （法）严格按拍速的。

*moderato* 1. 中板。快于行板（*andante*），慢于快板（*allegro*）。2. 与其它速度标记连用时，含有加以节制的意思，即快或慢都要有节制。如由节制的快板（*allegro moderato*）比快板（*allegro*）稍慢些；有节制的柔板（*adagio moderato*）则比柔板（*adagio*）稍快些。

*moderato maestoso* 庄严的中板。

*moderato ma un poco piu mosso* 中板而略快一些。

*modere* （法）同 *moderato*。

*molto adagio* 很缓慢的。

*molto allegro* 很快的。

*molto lento* 很慢的。

*molto meno mosso* 更为慢一些。

*molto mosso* 很快的。

*molto piu mosso quasi doppio tempo* 快得多，几乎快一倍。

*moto precedente* 同前面一样速度。

*moto primo* 按初速。

*mouvement legal* （法）严格按照速度。

*nachgeben* （德）放慢。

*nachgebend* （德）放慢的。

*nachgiebiger* （德）绵延并更慢的。

*nach und nach belebter* （德）逐渐快起来。

*nach und nach immer langsamer werdend* （德）逐渐慢下来。

*nicht schnell* （德）不要快。

*nicht zu geschwind* （德）不太快。

*nichht zu langsam* （德）不太慢。

*nicht zu schnell* （德）不太快。

*non troppo allegro* 不太快的。

*not so fast* （英）不太快的。

*not too fast* （英）不过分快的。

*pas trop lent* （法）不太慢的。

*pas trop vite* （法）不太快的。

*piu allegro* 更快。

*piu andante* 比行板(*andante*)更慢。

*piu lento* 更慢。

*piu tosto allegro* 相当快的。

*pocoadagio* 稍慢但不及柔板(*adagio*)。

*poco allegro* 稍快但不及快板(*allegro*)。

*poco a poco accel, e cresc* 逐渐逐渐地加快，加强。

*poco a poco rit.* 一点一点地渐慢。

*poco largo* 稍慢。

*poco meno mosso* 稍稍放慢一点。

*poco mosso* 稍快。

*poco piu allegro* 稍稍再快一点。

*poco piu lento* 稍稍再慢一点。

*pressando* 催赶地，加快地。

*prestissimo* 最急板。是音乐中所用最快的一种速度。

*presto* 1. 急板。在不同历史时期，它快的程度不同，17 世纪的用法与快板(*allegro*)相仿；在巴赫、亨德尔作品中表示快于快板，但也没有后来的急板那么快，直直到莫扎特时，才确立了现在急板的含义。2. 急板乐章或独立乐曲的标题。

*presto agitato* 激动的急板。

*presto assai* 非常急速的。

*presto implacable* (法)持续不变的急板。

*presto, ma non troppo* 急板，但不太急。

*ralentir* (法)使放慢。

*ralentissant* (法)放慢的。

*rallentamento* 渐慢。

*rallentando* 渐慢地。

*rallentare* 放慢。

*rallentate* 渐慢的。

*rapidamente* 快速地，迅速地。

*rapidamente e brillante* 快速而辉煌地。

*rapide* (法)快速的，迅速的。

*rapidly* (英)快速的，迅速的。

*rapido* (意、西)快速的，迅速的。

*rattenendo* 放慢地。

*rattenere* 放慢。

*rattenuto* 放慢的。

*rattezza* 快速、迅速。

*ratard* (英)放慢。

*ratardar* (西)放慢。

*ratenido* (西)突慢的。

*ratenu* (法)突慢的。

*rit.* 渐慢、延缓地。*ritardando*,*ritenuto* 的缩写。

*riten.* 突慢地。*ritenuto* 的缩写。

*ritento* 突慢,要求立即变慢,后面的乐句按此慢速进行下去。而且不再继续放慢。

*stendendo* 减速地,慢下来地。

*steso* 展开的,缓慢的。

*steso moto* 缓慢的速度。

*stiracchiato* 延缓的,放慢的。

*stirando* 延缓地,放慢地。

*tardato* 延缓的,放慢的。

*tempo a piacere* 速度可以随兴处理。

*tempo comodo* 舒适自在的速度。

*tempo di ballo* 舞曲速度。

*tempo di bolero* 波莱罗速度。

*tempo di gavotta* 加伏特速度。

*tempo di marcia* 进行曲速度。

*tempo di menuetto* 小步舞曲速度。

*tempodi polacca* 波尔卡速度。

*tempo di prema parte* 同第一部分一样的速度。

*tempo di valse* 圆舞曲速度。

*tempo frettevole* 较快的速度,催赶的速度。

*tempo giusto* 1. 准确的速度;2. 适当的速度。

*tempo iniziale* 初速。

*tempo ordinario* 1. 适中的速度。不快不慢,相当于中板(*moderato*)或行板

(*andante*)；2. 按初速；3. 普通拍子。

*tempo piu affrettato* 更快的速度。

*tempo precedente* 按前面的速度。

*tempo reggiato* 速度服从独奏(唱)者的处理。

*temporiser* (法)指伴奏须跟随独奏(唱)者的速度。

*tempo wie vorher* (德)按前面的速度。

*temps* (法)拍子。

*un peu plus lent* 稍微再慢一些。

*un pochettino piu mosso* 稍快一点。

*vite* (法)快的、迅速的。

*volando* 如飞似地，轻捷地、迅疾地。

*volante* 如飞似的，轻捷的、迅疾的。

*ziemlich langsam* (德)相当慢。

*ziemlich schnell* (德)相当快的。

**基本速度表**

| 意语 | 译名 | 约每分钟拍数 |
|---|---|---|
| *grave* 庄板 | 40 | |
| *largo* | 广板 | 46 |
| *lento* | 慢板 | 52 |
| *adagio* | 柔板 | 56 |
| *larghetto* | 小广板 | 60 |
| *andante* | 行板 | 66 |
| *andantino* | 小行板 | 69 |
| *moderato* | 中板 | 88 |
| *allegretto* | 小快板 | 108 |
| *allegro* | 快板 | 132 |
| *presto* | 急板 | 184 |
| *prestissimo* | 最急板 | 208 |

## 力度用语

*abafando* (葡)减弱地、压低地。

*abbasanto* 减弱的、压低的。

*abnehmend* (德)渐弱的。

*absturzend* (德)突弱。

*accent* (英、法)1. 重音;2. 重音记号。

*accentare* 加重,加重音。

*accentato* 加重的,加重音的。

*accrescendo* 渐强。

*acentuado* (西)加重的,加重音的。

*akzentuiert* (德)加重的,强调的,着重的。

*alangui* (法)渐弱而柔和的,放慢的。

*altisonantr* 大声作响的。

*ancora piu forte* 还须更强些。

*ancora piu piano* 还须更弱些。

*anschwellen* (德)渐强。

*anwachsend* (德)渐强的。

*assez doux* (法)中弱。

*assez fort* (法)中强。

*a voce piena* 用饱满的声音。

*a voce spiegata* 声音饱满并增强地。

*betonend* (德)加重音的。

*calando nella froza* 力量逐渐减弱。

*con accento* 加重音地。

*cresc.* 渐强。*crescendo* 的缩写。

*crescendo* 渐强。

*crescendo al diminuendo* 渐强然后渐弱。

*crescendo al fortissimo* 渐强至很强。

*crescendo molto* 大幅度地渐强。指在较短的片断段内,甚至在一小节内从

*pp* 达到 *f* 或 *ff* 的渐强，与此相对的是 *poco a poco crescendo* 一点一点地渐强。

*crescendo poco a poco* 一点一点地渐强。

*cresc. poco a poco sin al fine* 一点一点地渐强至曲终。

*cresc. e legato* 渐强而连贯地。

*debile* 微弱的，虚弱的。

*decreasing in force* （英）音量逐渐减小，渐弱。

*decrescendo* 渐弱。

*decrescendo sin al pianissimo* 渐弱至很弱。

*decresciuto* 减弱的。

*deficiendo* 渐弱地。

*dim.* 渐弱。*diminuendo* 的缩写。

*diminuendo* 渐弱。

*diminuendo molto* 大幅度的渐弱。

*dying away* （英）渐弱至消失。

*f* 强。*forte* 的简记。

*forced* （英）突强的，用力的，加重的。

*forcibly* （英）强有力地。

*fort* （法）强有力的。

*forte* 强

*fortement* （法）强有力地，响亮地。

*fortemente* 强有力地，响亮地。

*forte mezzo* 中强的。

*forte piano* 强后即弱。

*forte possibile* 尽可能强。

*fortezza* 强度、力量。

*fortiss.* 很强。*fortissimo* 的缩写。

*fortissimo* 很强。简记为：*ff*

*fortissimo quanto possibile* 尽可能强。

*forza* 力、力量。

*forzare la voce* 加强声音。

*forzato* 特强。特别加强个别音或和弦的音量。

*il piu forte possibile* 尽可能强。

*il piu piano possibile* 尽可能弱。

*intensificando* 增强地，变大声地。

*klanglos* （德）无声的，不出声音的。

*krafting* （德）有力的，精力充沛的。

*laut* （德）强的，大声的，响亮的。

*lauter* （德）更强的，更大声的，更响亮的。

*lautlos* （德）无声的，不发响的。

*mancando* 渐弱地。

*mancanto* 渐弱的。

*marcata* 强调、着重。

*marcata il basso* 强调低音部。

*marcata il canto* 强调旋律。

*marcate le note* 使这些音符特别突出。

*marcatissimo* 极其强调的，着重的。

*marcato* 强调的，着重的，加重音的。指一首乐曲须奏得果断而有力，或指一个声部须明显突出（每个音都须强调），也用于指须强调乐曲中处于容易被人忽视地位的声部旋律。

*marcato assai* 十分强调的。

*marcato e legato il basso* 低音声部要突出而连贯圆滑。

*marcato il canto ma piano I' accom pagnamento* 强调旋律声部，伴奏声部要弱。

*marcato il pollice* 着重地强调大拇指弹奏的音符。

*marcato il tema* 强调主题。

*marcato ma piano* 强调，然而声音是弱的。

*mit Betonung* （德）加重音，强调地。

*mit verhaltener Stimme* （德）低音地，声音轻弱地。

*noch starker* （德）还须响些。

*pia.* 弱。*piano* 的缩写。

*pianissimo* 很弱。

*pianissimo ma evidente* 很弱而不清楚的。

*piano* 1. 弱;2. 钢琴。

*piano assai* 非常弱。

*piano en commencant* (法)开始时弱。

*piano mais bien marque* (法)弱而十分清楚的。

*piano-piano* 很弱、更弱。

*piano poi forte* 弱,然后强。

*piano subito* 突弱,指强后突然变弱。

*piu forte* 更强。

*piu piano* 更弱。

*poco a poco crescendo* 一点一点地渐强。

*poco a poco diminuendo* 一点一点地渐弱。

*poco a poco piu calando sin al fine* 一点一点地渐慢、渐弱至终曲。

*poco a poco piu cresc. e animato* 逐渐逐渐地加强并活跃起来。

*poco piu forte* 稍稍再强一点。

*poco piu piano* 稍稍再弱一点。

*sehr stark* (德)很强。

*sehr zart* (德)弱而柔和的。

*sempre forte* 一直强。

*sempre piano* 一直弱。

*sempre piu forte* 继续增强。

*sempre piu pinao* 继续减弱。

*senza accentuare* 不加重音。

*sforzando* 突强。指某个音或某个和弦突然加强音量。

*stinguendo* 逐渐消失地,逐渐减弱地。

*tutta forza* 用全力地;最大限度地强奏。

*tutte la forza* 用全力地;最大限度地强奏。

*wachsend* (德)逐渐增强的。

**基本力度表**

| 简记 | 意语 | 译名 |
|---|---|---|
| *pp* | *pianissimo* | 很弱 |
| *p* | *piano* | 弱 |
| *mp* | *mezzo-piano* | 中弱 |
| *mf* | *mezzo-forte* | 中强 |
| *f* | *forte* | 强 |
| *ff* | *fortissimo* | 很强 |

## 表情、风格用语

*abbacchiato*　情绪低落的，忧郁的。

*abbandono*　1. 自如，无拘束，奔放，纵情；2. 无保留的钟情。

*abbruciante*　激烈的，如火如荼的，暴躁的。

*accalorandosi*　变激动，越来越兴奋，活跃起来。

*accarezzevole*　柔情的，深情的，爱抚的，抚慰的。

*acceso*　灿烂辉煌的，有光彩的。

*acciaccare*　骤然有力地奏和弦。

*accorato*　忧郁的，悲伤的。

*addolcendo*　缓和地，变柔和地，变甜美地。

*addolcito*　缓和的，柔和的，甜美的。

*addolorato*　忧郁的，悲哀的。

*adiratamente*　忿怒地。

*adornamente*　整齐地，优美地。

*adoucir*　（法）使柔和、甜美。

*aereo*　轻盈的，优美的，无忧无虑的。

*affannato*　1. 烦恼的，心神不安的；2. 慌张的。

*affettivo*　感情真挚的。

*affettuosamente*　深情地，富于感情地，多情地。

*affettuoso* 深情的,富于感情的,多情的。

*affirmatif* (法)肯定的,明确的。

*afflicted* (英)哀伤的,悲痛的。

*affole* (法)发疯似的,神魂颠倒的。

*agevole* 自如的,舒适的,流畅的。

*agevolmente* 严格地,准确地(节奏、拍子)。

*aggradevole* 愉快的,适意的。

*aggressivo* 勇往直前的。

*agil* (西)轻巧的,敏捷的。

*agile* 轻巧的,敏捷的。

*agitamento* 激动,焦急。

*agitando* 激动地,焦急地。

*agitato con passione* 激动而热烈的。

*airoso* (西)优美的,轻巧的,生动活泼的。

*a la russe* (法)俄罗斯风格。

*a la russe sicilienne* (法)西西里舞曲风格。

*alegre* (西)快乐的,高兴的。

*a l' italienne* (法)意大利风格。

*alla caccia* 猎歌风格。

*alla francese* 法兰西风格。

*alla guerra* 威武地。

*alla marcia* 进行曲风格。

*alla mente* 即兴地。

*alla moderna* 现代风格。

*all' antico* 古代风格。

*alla russa* 俄罗斯风格。

*alla scozzese* 苏格兰风格。

*alla siciliana* 西班牙风格。

*alla turca* 土耳其风格。土耳其帝国(1400～1826)近卫队军乐使用大鼓,铙钹,三角铁等打击乐器,节奏鲜明,声势威武。莫扎特、贝多芬

都写有土耳其进行曲，模仿此种风格。

*alla venziana*　威尼斯船歌风格。

*alla zingara*　吉普赛风格。

*allegramente*　欢快地、兴致勃勃地。

*allegrante*　欢快的、兴致勃勃的。

*all' inglese*　英格兰风格。

*all' italiana*　意大利风格。

*all' ongarese*　匈牙利风格(有时实指吉普赛风格)。

*amabile*　可爱的，亲切的，慈祥的。

*amaramente*　1. 痛苦地，辛酸地；2. 剧烈地，厉害地。

*a moresco*　摩尔民族风格，摩尔舞曲风格。

*amorevole*　柔情的。

*ampio*　宽广的，丰满的。

*amplement*　(法)宽广地，丰满地。

*amplio*　(西)宽广的，丰满的。

*ampollosamente*　夸张地。

*ampolloso*　夸张的。

*anbetend*　(德)虔诚的，崇敬的。

*animato*　生气勃勃地，活泼的，活跃的。

*appassionamento*　热情，激情。

*appassionatamento*　热情地，激情地。

*appassionato*　热情的，激情的。

*appassionato*　悲痛的，伤心的，辛酸的。

*ardito*　有活力的，有劲的。

*arioso dolente*　哀怨如歌的。

*artless*　(英)单纯的，纯朴的，不装腔作势的。

*arzillo*　活泼的，伶俐的，生气勃勃的。

*assombrissant*　(法)忧郁的，暗淡的。

*astuto*　伶俐的，灵巧的。

*a suo comodo*　随演奏者的便。

*Atem* （德）呼吸，气息。

*audace* 有力量的，勇敢的。

*auffahrend* （德）热情的，激情的。

*aufflammend* （德）燃起热情的，热情迸发的。

*a voce piena* 用饱满的声音。

*baldamente* 果敢地，有信心地。

*baldanza* 大胆，勇敢。

*baldanzoso* 自豪的，勇敢的。

*ballabile* 舞曲风格的。

*balli* 舞曲。

*balli Inglesi* 英国乡村舞曲。

*balli Ungaresi* 匈牙利舞曲。

*barcarola* （意、西）船歌。

*bel* 美好的，优美的。

*bel bello* 缓缓的，不急的。

*beleben* （德）使振奋，使有生气，使活泼。

*Belebtheit* （德）活泼，振奋。

*bellicoso* 军乐式的，战斗式的。

*ben sentito* 热烈的，激动的，强烈的。

*buffonesco* 滑稽的，喜剧的。

*buio* 阴暗，黑暗。

*buon* 美好的。

*buon gusto* 美好的情趣，雅致、细腻的风格。

*burlando* 滑稽地，诙谐地，戏谑地。

*burlesco* 滑稽的，诙谐的，戏谑的。

*caccia* 猎歌。

*caldamente* 热情地，热烈地。

*calmanto* 平静地。

*cantabile* 如歌的。奏得如歌唱一般。抒情、流畅、圆润并富于表情

*cantando* （意、西）如歌地。

*cantante*　歌唱性的。

*capriccioso*　随想的、自由的。

*come un sogno*　如入梦境。

*composto*　平静的，稳重的，端庄的。

*con afflizione*　悲痛地，哀伤地。

*con aggevolezza*　流畅地，悠闲地。

*con agilita*　轻巧地，敏捷地。

*con agitazione*　激动地，焦急地。

*con alcuna licenza*　容许演奏处理上稍有自由。

*con ampiezza*　宽广地。

*con angoscia*　痛苦地，苦闷地。

*con animazione*　生气勃勃地，活泼地。

*con ardore*　炽热地，热情地。

*con bellezza*　优美地，雅致地。

*con bizarria*　古怪地，奇异地，狂想地。

*con bravura*　技巧精湛地。

*con brio*　充满活力地、富有生气地。

*con calma*　平静地。

*con calore*　热烈地，热情地。

*con chiarezza*　清晰地，明亮地，纯净地。

*concitamento*　激动，感动。

*concitando*　激动地，感动地。

*concitato*　激动的，感动的。

*con decisione*　果断地，坚定地。

*con dignita*　庄严地，尊贵地，高贵地。

*con elevazione*　宏伟地，庄严地，崇高地。

*con emozione*　激动地，热情洋溢地。

*con energia*　有力地，精神饱满地。

*con enfasi*　加重的，强调的。

*con equalinza*　均匀地，平均地。

*con esaltazione* 兴奋地,激昂地,热烈地。

*con espressione* 有表情地,有表现力地。

*con facilita* 流畅地,流利地。

*con fantasia* (意、西)幻想地。

*con ferocita* 粗暴地,凶猛地。

*con forvore* 热烈地,热情地。

*con festivita* 节日似地,欢庆地。

*con finezza* 精巧地,细致地。

*con forza* 强有力地。

*con fuoco* 热情地,火热地。

*con gioco* 快乐地,嬉戏地。

*con gioio* 喜悦地,欢欣地。

*con giubilo* 欢腾地,喜气洋洋地。

*con giustezza* 精确地,准确地,严格地。

*con gravita* 庄严地,严肃地,沉重地。

*con grazio* 优美地,雅致地。

*con lenezza* 柔和地,温柔地。

*con lirismo* 抒情地。

*con molta passione* 非常有热情地。

*con molto espressione* 很有表情地。

*con moto marcia* 精神抖擞地。

*con pompa* 炫耀地,豪华地。

*con sentimientp popular* (西)如民间音乐风格。

*con slancio* 有力地,猛烈地。

*con soavita* 柔和地,甜美地。

*con somma espressione* 庄严地,隆重地。

*contemplativo* 沉思的,冥想的。

*con tinto* 色彩和表情很丰富地。

*con vaghezza* 令人陶醉地,迷人地。

*da cappella* 教堂风格。

*da chiesa* 教堂风格。

*da scherzo* 诙谐地;谐谑曲风格。

*ebollimento* 热情奔放。

*eccitando* 兴奋地,激动地。

*estrinciendo* 有力而精确地。

*estrinienda* 极其连贯的。

*felice* 快乐的,幸福的。

*festevole* 节日似的,欢庆的。

*fregiato* 加以装饰的。

*funebre* (法)葬礼的,哀伤的,悲惨的。

*funerale* 葬礼的,哀伤的,悲惨的。

*funereo* 葬礼的,哀伤的,悲惨的。

*funestamente* 送葬地,哀伤地,悲惨地。

*gagliardmente* 朝气蓬勃地,快乐地。

*galante* 骑士风度的,殷勤的。

*galantemente* 骑士风度地,殷勤地。

*gaudioso* 快乐的,欢欣的。

*geistlich* (德)宗教的,灵魂的,精神的。

*giocondezza* 欢乐,快活。

*giubbiloso* 喜气洋洋的,欢腾的。

*giuocando* 快乐的,诙谐的。

*gracile* 纤弱的,精致的,优美的。

*graditamente* 令人愉悦地。

*gradito* 令人愉悦的。

*gypsy style* (英)吉普赛风格。

*hirtenhaft* (德)牧歌似的,田园风的。

*hochfeierlich* (德)非常庄重的。

*hymnisch* (德)赞美歌似的。

*idyllisch* (德)田园情趣的,牧歌风的。

*ieratico* 庄严的,神圣的。

*improvvsamente* 即兴地。

*im Volkston* (德)民间风的。

*jach* (德)急促的,突然的。

*jammernd* (德)哀哭的,悲叹的。

*kurz in beiden Handen* (德)两手都弹得短促,使音断开、干脆。

*kuez und bestimmt* (德)短促而肯定的。

*kurz und rein* (德)短促而清晰的。

*lagnevole* 怨诉的,哀怨的。

*lametazione* 挽歌,哀歌。

*lebend* (德)活泼的,生动的,有活力的。

*lebendiger* (德)更加活泼的,更加生动的,更加有活力的。

*lirico* 抒情的。

*longing* (英)渴望的。

*lufting* (德)轻盈的。

*madrigalesco* 牧歌风格。

*maestade* 庄严,宏伟。

*melodiosamente* 富于旋律性地,优美地。

*narrante* 叙述的,叙事体的。

*nettamente* 清楚地,分明地,干净地。

*non tratto* 不要拖拉。

*nostalgico* 思乡的,怀念的。

*opprimente* 压抑地,沉重地。

*osservato* 谨慎而准确的。

*passionatamente* 热情洋溢地,热烈激动地。

*pastosa* 轻柔的,柔美的,悦耳的。

*pateticamente* 悲怆地,悲痛地,哀婉动人地。

*patetico* 悲怆的,悲痛的,哀婉动人的。

*pensieroso* 沉思的。

*piu molto appassionato* 更为热情的。

*preghevole* 祈祷的,祈求的。

*prunkvoll* （德）富丽堂皇的，豪华的。

*quasi cadenza* 近乎华彩段的表演风格。

*quietamente* 安静地，平静地，静寂地。

*raddolcendo* 变得柔和，平静地。

*rapsodico* 狂想地。

*reiner Satz* （德）纯正而严谨的风格。

*reine Stimme* （德）纯净的声音。

*reingreifen* （德）精确地演奏，如准确地运用指法等。

*religioso* 宗教式的，虔诚的。

*ricordando* 回忆地，追忆地。

*rigoglioso* 朝气蓬勃地，精力充沛的。

*rustic* （英）乡土风味的，田园情趣的。

*scherzevolmente* 戏谑地，诙谐地。

*scorrendo* 流畅地，滑行地。

*scozzese* 苏格兰的。

*scucito* 不连贯的，断开的。

*sensibilmente* 富于感情地，敏感地。

*sentido* （西）富于表情的。

*serio* 严肃的。

*sieghaft* （德）胜利的，凯旋的。

*solenne* 庄严的，隆重的。

*somma esprssione* 极富于表情的。

*sospiro* 1. 叹息；2. 四分休止符。

*spagnolesco* 西班牙风格。

*tanzhaft* （德）舞曲似的。

*trasognato* 梦想的，空想的。

*trasparente* 透明的，清晰的。

*ungar* （德）匈牙利的。

*ungaresi* 匈牙利的。

*vezzoso* 娇柔的，令人喜爱的，优雅迷人的。

*virile*　雄壮的，男子气概的。

## 专用语

*alla coda*　跳到 *coda*。

*alla diritta*　用右手。

*all' ottava*　高一个八度。

*all' ottava bassa*　低一个八度。

*arpeggiamento*　琶音。

*arpeggiate*　将和弦奏成琶音。

*arpeggio*　琶音。

*attacca*　紧接。此词用于相邻的两个乐章之间，指示不停顿地接着演奏下去。

*attacca I' allegro*　紧接快板乐章。

*attacca subito*　立即起奏下一乐章。

*baigni de pedales*　（法）一直用踏板。

*basso marcato*　强调低音部。

*beide Pedal*　（德）两个踏板都用。

*cadenza*　华彩段。

*canto*　1. 旋律；2. 主旋律声部。

*coda*　结束部，尾声。

*codetta*　小型结束部，小结尾，小尾声。

*con mano destra*　用右手。

*con mano sinistra*　用左手。

*con sordini*　放开延音踏板。

*da capo*　从头再奏。

*da capo al segno*　从头再奏至记号“·𝄋·”、“+”或“𝄐‖”等处。

*da capo al fine*　从头再奏至标记“*fine*”或记号“𝄐‖”处。

*da capo e poi la coda*　从头再奏一遍，然后接着演奏 *coda*。

*da capo sin' al fine*　从头再奏直至标记“*fine*”或“‖”处。

*damper pedal*　（英）增音踏板（右踏板）。

*due pedali*　用两个踏板。

*durchtrillen*　(德)从头至尾都用颤音。

*extemporize*　(英)即兴演奏。

*fin al segno*　奏至到记号"𝄋"或"𝄌"处。

*fine*　结束处,曲终。

*finimento*　结束,结尾。

*finito*　结束的,终止的。

*fin qui*　直到此处止。

*harpeggiren*　(德)奏琶音。

*legato*　1. 连音;2. 连奏。

*melode*　旋律,曲调。

*melodia*　旋律,曲调。

*melodia marcata*　强调旋律声部。

*Melodie*　(德)旋律,曲调。

*melodie*　(法)同上。

*melody*　(英)同上。

*mettete le pedali*　使用踏板。

*minore*　1. 小调式;2. 小调的。

*mit Pedalgebrauch*　(德)用踏板。

*ohne Pedal*　(德)不用踏板。

*ottava*　八度,简记为"*8va*"。

*ottava alta*　高八度演奏。

*ottava bassa*　低八度演奏。

*pedale ad ogni accordo*　每个和弦都用踏板。

*pedale a ogni battata*　每小节开始或换新的和弦时踩增音踏板。

*Solo*　独奏(唱)。

*staccato*　1. 断音;2. 断奏。

(注:1. 德:德语;2. 法:法语;3. 西:西班牙语;4. 英:英语;5. 葡:葡萄牙语;6. 未标明国籍的为意大利语。)

**附录:参考书目**

《外国音乐作品欣赏》朱之谦著时代文艺出版社
《西洋名曲欣赏》黎煜明编著花城出版社
《音乐欣赏讲话》钱仁康编著上海音乐出版社
《钢琴考级与钢琴教学》周铭孙著山东画报出版社
《19 世纪西方音乐文化史》保罗·亨利·朗格著人民音乐出版社
《巴托克"小宇宙"分析及弹奏法》董学渝著全音乐谱出版社
《钢琴家手册》邵义强编译全音乐谱出版社
《朱工一钢琴教学论》葛德月编著人民音乐出版社
《钢琴名曲的演奏诠释》邵义强译全音乐谱出版社
《钢琴技巧的一切》邵义强译全音乐谱出版社
《钢琴技巧指导法》邵义强译全音乐谱出版社
《钢琴初步指导的指引》Ⅰ、Ⅱ邵义强译全音乐谱出版社
《钢琴与钢琴音乐》邵义强译全音乐谱出版社
《世界的钢琴教育与钢琴教本》邵义强译全音乐谱出版社
《李斯特论柏辽兹与舒曼》张洪岛、张洪模、张宁译人民音乐出版社
《亨德尔》罗曼·罗兰著人民音乐出版社
《德沃扎克传》奥塔卡·希渥莱克著人民音乐出版社
《西洋音乐史》卡尔·聂夫著人民音乐出版社
《扼住命运咽喉的人》蔡良玉著人民音乐出版社
《他永远凝视在祖国的峡湾》廖乃雄著人民音乐出版社
《印象主义音乐的创始人》沈旋编著人民音乐出版社
《杰出的管弦乐色彩大师》沈旋著人民音乐出版社
《德彪西的钢琴音乐》弗兰克·道斯著人民音乐出版社
《莫扎特的钢琴协奏曲》菲利普·拉德克著人民音乐出版社
《一个普实的捷克音乐家》钱仁平著人民音乐出版社
《含着眼泪的歌唱》王次照编著人民音乐出版社
《给人类以欢乐与慰藉》陈美琦编著人民音乐出版社
《他不是小溪,是大海》瞿学文王凤岐编著人民音乐出版社
《普罗科菲耶夫》拉里萨·丹柯著人民音乐出版社

《格里格的和声研究》达格·舍尔德鲁普一艾贝著人民音乐出版社

《外国音乐史》万木编著人民音乐出版社

《我的音乐生活》(柴柯夫斯基与梅克夫人通信集)C·波汶、B·冯·梅克编人民音乐出版社

《近代美学史评述》李斯托威尔著上海译文出版社

《世界名钢琴家》小石忠勇著林道生编译志文出版社

《20世纪音乐概论》彼得·斯·汉森著人民音乐出版社

《音乐美学基础》张前、王次照著人民音乐出版社

《世界著名通俗钢琴曲欣赏》孙维权巢志珏编著上海音乐出版社

《德奥古典大师中的最后一人》李近朱著人民音乐出版社

《20世纪音乐艺术的不倦探索者》周耀群编著人民音乐出版社

《欧洲音乐史》张洪岛主编人民音乐出版社

《巴赫平均律钢琴曲研究》蔡中文著全音乐谱出版社

《钢琴演奏教学法》(苏)A·阿列克赛耶夫著谌国璋程白珊译上海音乐出版社

《论钢琴表演艺术》涅高兹著人民音乐出版社

《钢琴考级作品练习指南》张静蔚著人民音乐出版社

《钢琴技术的合理原则》阿尔弗莱德·科尔托著人民音乐出版社

《西方音乐欣赏》约瑟夫·马克利斯著人民音乐出版社

《钢琴演奏中的触键与表情》克·格·汉密尔顿著人民音乐出版社

《钢琴弹奏的基本法则》列文著人民音乐出版社

《音乐美的构成》(日)渡边护著张前译人民音乐出版社

《西洋音乐名作故事》(日)志鸟荣八郎著包容译人民音乐出版社

《隐藏在花丛中的大炮》廖乃雄著人民音乐出版社

《外国通俗名曲欣赏词典》罗传开编著上海辞书出版社

《音乐欣赏手册》上海文艺出版社

《世界著名圆舞曲欣赏》罗传开编著上海音乐出版社

《世界著名协奏曲欣赏》沈璇编著上海音乐出版社

《西洋音乐的风格与流派》人民音乐出版社编辑部编

《肖邦的叙事曲》钱仁康著人民音乐出版社

《贝多芬全部钢琴作品的正确奏法》卡尔·车尔尼著保罗·巴道拉史柯达编·注释张淑懿译全音乐谱出版社
《360首外国古今名曲欣赏》贺锡德编著人民音乐出版社
《舒曼论音乐与音乐家》(德)古·扬森编陈登颐译音乐出版社
《乐坛十大伟人》乔佩著天同出版社
《音乐圣经》林逸聪主编华夏出版社
《名曲解说全集》李哲洋主编大陆书店
《世界名曲欣赏》杨民望上海音乐出版社
《全国钢琴(业余)考级曲目辅导》付占文韩曼琳主编中国青年出版社
《西方音乐漫话》刘延立沈永华高凌瀚编译曹炳范校订人民音乐出版社
《音乐家传记》(德、奥、瑞士、英及美洲各国部分)岁寒译
(注:工具书未列入。)